

DIE MUSIK

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER EINZELDARSTELLUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD STRAUSS

EINUNDDREISSIGSTER UND ZWEIUNDDREISSIGSTER BAND.



OFFENBACH

AUS DEM MUSIKHISTORISCHEN MUSEUM DES HERRN
FR. NICOLAS MANSKOPF IN FRANKFURT AM MAIN





DIE MUSIK

HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD STRAUSS

JACQUES OFFENBACH

VON

PAUL BEKKER

MIT 12 VOLLBILDERN IN TONDRUCK
UND BISHER UNVERÖFFENTLICHTEN
FAKSIMILES

VERLAG VON MARQUARDT & CO. BERLIN


M&Co

Meinem hochverehrten Lehrer
und ersten Förderer,

Prof. Fabian Rehfeld

in Dankbarkeit.



BIOGRAPHISCHES



om unscheinbaren Rabbinerhäuschen einer Kölner Gasse bis zum luxuriösen Pariser Salon, vom unbedeutenden deutschen Musikanten bis zum gefeierten Matador Europas, vom bescheidenen Zögling des Konservatoriums bis zum mächtigsten Tanzmeister des Kaiserreiches — das war die Entwicklungsbahn Jacques Offenbachs. Zwei Länder streiten um ihn, zwei Nationen haben auf seinen Charakter weckend und bildend gewirkt. Jeder entnahm er die für die Entfaltung seinerEigenart erforderlichen Anregungen und vereinigte sie zu einem Ganzen von internationalem Gepräge. Sein Leben schaukelt zwischen deutschen und französischen Einflüssen. Kapriziös den Stimmungen und Launen des Augenblicks unterworfen, liebt er die sprunghafte Verbindung der Gegensätze. Wie in seinen wenigen, flüchtig hingeworfenen Briefen deutsche und französische Vokabeln einander ablösen, so wechseln auch in seiner Künstlernatur gallische und germanische Kennzeichen, willkürlich, regellos — und doch in dieser Ungebundenheit eine einheitliche

Persönlichkeit von ganz besonderer Rasse, von hinreißendem Temperament und imposanter Selbständigkeit repräsentierend.

Seine Vaterstadt war Köln am Rhein, als Sohn eines jüdischen Kantors wurde er am 21. Juni 1819 geboren. Das Haus, in welchem er zur Welt kam, ist heut verschwunden. Albert Wolff, Offenbachs um einige Jahre jüngerer Freund, beschreibt es als kleines Gebäude, rechts von dem Hofe, auf welchem sich die Synagoge erhob. „Man trat durch eine niedrige schmale Tür ein. Die saubere und helle Küche befand sich neben dem Flur. Die Mutter war stets am Hërd beschäftigt. Rechts hinter dieser Küche lag ein Wohnzimmer. Dort saß der Vater in einem Lehnstuhl am Fenster, wenn er nicht gerade Musikunterricht gab. Er konnte sehr gut singen und Violine spielen.“ In dieser schlichten ruhigen Umgebung wuchs Jacques neben seinen vier Schwestern und einem Bruder auf. Die Sorge der Eltern war eine gütig ernste Erziehung der Kinder. Patriarchalische Verhältnisse herrschten trotz der mannigfachen Einschränkungen, welche sich der Vater Offenbach seiner großen Familie zu Liebe oft auferlegen mußte.

Offenbach hat später selbst die markantesten Eindrücke der Jugendjahre geschildert: „Mein Vater, ein leidenschaftlicher Musikfreund, erteilte mir bald Violinunterricht. Mit sieben Jahren schon spielte ich nicht schlecht, aber bereits dachte ich mehr ans Komponieren, als an alle Übungen und Ton-

leitern der Welt. Drei Jahre später brachte mein Vater eines Abends, als er nach Hause kam, ein Violoncello mit, das er eben gekauft hatte. Kaum war ich des neuen Instrumentes ansichtig geworden, als ich den Wunsch aussprach, es mit der Geige zu vertauschen. Meine Eltern schlugen mir die Bitte ab, da sie meines schwächlichen Äußern wegen für meine Gesundheit fürchteten. Ich gab mich scheinbar zufrieden, paßte aber jedesmal auf, wenn sie ausgingen. Sobald sich die Türe hinter ihnen geschlossen hatte, bemächtigte ich mich des Violoncellos und studierte in meinem verriegeltem Zimmer mit Eifer. Einige Monate später führte man mich in ein befreundetes Haus, wo in jeder Woche Quartett gespielt wurde. Man war seit langem vollzählig, nur der Violoncellist war noch nicht erschienen. Man wurde ungeduldig bei dem Gedanken, die Ausführung eines Haydnschen Werkes um acht Tage aufschieben zu müssen. Da näherte ich mich meinem Vater und fragte ihn leise, ob er mir erlauben wollte, den Ausgebliebenen zu vertreten. Meines Erfolges war ich im voraus sicher. Der Vater brach in Lachen aus und der Hausherr fragte nach dem Grunde seiner Heiterkeit. „Warum sollt er's nicht probieren.“ „Aber er hat ja noch nie ein Violoncello angerührt.“ Errötend gestand ich meinen Ungehorsam ein. Man verlor keine Zeit damit, mich auszuschelten, sondern gab mir das heißersehnte Instrument in die Hand, und ich spielte meinen Teil unter dem Beifall aller Anwesenden.“

Diese Talentprobe wurde entscheidend für Jacques' Fortkommen. Er erhielt nun regelmäßigen Unterricht, der indessen nicht allzu gründlich gewesen sein mag. Hervorragende Meister des Violoncells lebten damals kaum in Köln — und wenn sie zu finden gewesen wären, so hätte ihre Honorarforderung vermutlich den Etat Vater Offenbachs über Gebühr belastet. Man wandte sich also an einen sonderbaren Kauz namens Alexander, der als Musiker in Bekanntenkreisen einiges Ansehen besaß und von seiner Umgebung einiger grotesk äußerlicher Extravaganzen wegen schlechthin der „Künstler" genannt wurde. Trotz seines nicht unbeträchtlichen Vermögens war Alexander als Geizhals in der Stadt bekannt. Wehe, wenn ihm das Unterrichtshonorar nicht vor Beginn der Stunde auf den Tisch gelegt wurde. Monsieur Alexander war ein Mann mit Grundsätzen. Kein Geld — kein Unterricht.

Seine pädagogische Kunst war indessen dem Talent des Schülers auf die Dauer nicht gewachsen. Jacques machte überraschende Fortschritte. Von seinem zwölften Jahre ab trat er in Konzerten und Soireen als Solist auf. Häufig trug er eigene Kompositionen vor, deren Schwierigkeiten die Kenntnisse des Lehrers bald übertrafen. Sollte Jacques' Talent nicht verkümmern oder sich in nutzlosen Spielereien verlieren, so mußte er einem bedeutenden Meister seines Instrumentes zugeführt werden. Vater Offenbach empfand diese Notwendigkeit, und da zu jener Zeit die Hauptstadt Frankreichs als Mittel-

punkt des künstlerischen Lebens galt, so wurde Jacques kurzerhand nach Paris gesendet, um sich dort einen Lehrer zu suchen und sich seinen Lebensweg zu ebnen.

14 Jahre zählte der junge Offenbach, als er Köln verließ. Ein früh entwickelter Charakter, witzig, lebhaft, Eindrücken jeder Art leicht zugänglich, mit ausgebildeter Empfänglichkeit für die bunten, wechselvollen Bilder des Lebens, nahm er eine ganze Anzahl fruchtbarer Anregungen aus der Vaterstadt mit in die Fremde. Von der gemütvollen Enge des väterlichen Heimes aus hatte er das lustige Treiben in den Straßen Kölns bequem beobachten können. Das leichtlebige Temperament des Rheinländers, seine Liebhaberei für Possen und Schwänke, seine Neigung, Welt und Menschen von der spaßhaften Seite zu betrachten, dem Ernst und der Schwere des Daseins lachende Züge zu verleihen, hatten auf Offenbach eingewirkt und ihm wertvolles Material für sein eigenes Leben mit auf die Reise gegeben. Alt genug war er schon, um diese Mitgift an karnevalistischer Laune mit Bewußtsein entgegenzunehmen und für später in sich aufzuspeichern. Jung genug war er indessen noch, um in seiner neuen Umgebung noch viel stärkere nachhaltigere Impulse empfangen und — zu vorläufig noch unbekannten Zwecken — in sich ausreifen lassen zu können.

Eine neue Welt tat sich vor ihm auf, als er die Seinestadt betrat. Der Rausch des Großstadtlebens

umfing und blendete, die unermeßliche Fülle gewaltiger Eindrücke verwirrte ihn. Der Geist einer bisher fremden, nur träumend geahnten Kultur wirkte berauschend und aufstachelnd. Unbekannt war ihm dieses sprudelnde Element des französischen Geistes, in welches er jetzt mit einem Male untertauchte, unbekannt — aber seinem Wesen nicht fremd. In seinem Innern regte sich etwas und versuchte zaghaft die Flügel auszuspannen, was in der Traulichkeit des bisherigen spießbürgerlichen Daseins sich nur spärlich bemerkbar gemacht und in dem fröhlichen Faschingstrubel der Heimatstadt ein genügendes Ventil gefunden hatte. Dem sorglosen Ulk, dem närrischen Wesen des Rheinländers vermählte sich der Pariser Witz, die scharfe, vor keiner Zweideutigkeit zurückschreckende Glosse des Großstadtbummlers, die pikant gewürzte Satire, die beißende Persiflage. Gallischer Esprit und deutscher Ulk durchdrangen sich, und als Resultat ihrer Befruchtung wuchsen allmählich die liebenswürdigen, halb diesseits, halb jenseits des Rheines heimischen Kinder der Offenbachschen Muse heran.

Ungewiß über seine zukünftigen Schicksale, hatte sich der junge Violoncell-Aspirant dem Konservatoriums-Direktor vorgestellt. Offenbach und Cherubini — nimmt nicht dieses Pariser Entree bereits die besten Pariser Witze der Offenbachiaden voraus? Fremden war eigentlich der Zutritt zum Conservatoire national de musique et déclamation verwehrt. Doch die überraschende Begabung und das gefällige Wesen

des Ankömmlings halfen dem sonst so griesgrämigen, pedantischen Direktor über alle Bedenken weg. Man teilte Offenbach der Klasse Vaslins zu und gab ihm dadurch gleichzeitig einen Platz im Orchester der Komischen Oper. Doch wie füllte er ihn aus?! „Stets fidel“ war seine Parole, Allotria und Neckereien interessierten ihn weit mehr als strenge Exerzitien. Seine größte Wonne war, mit seinem Kollegen Seligmann ein Stück so zu spielen, daß jeder abwechselnd eine Note übernahm. Kummer brachte ihm nur der Gagetag. Häufig ging der größere Teil des 83 Frank betragenden Gehaltes für Strafen wegen Übermutes und allzuregen Unterhaltungsbedürfnisses auf. Diese Studienzeit Offenbachs war ein fideles Bohèmeleben. Schon als Schüler verstand er es, das Leben von der lustigen Seite zu betrachten. Wer ihn kannte war ihm seines liebenswürdigen Witzes, seiner glänzenden Unterhaltungsgabe wegen gewogen. Man hätschelte ihn, obgleich man ihn hätte strafen mögen. Man schüttelte den Kopf und lachte doch über seine Torheiten. Man liebte und verzog ihn, dessen graziöse Heiterkeit jedes Schmollen unmöglich machte.

Einige Jahre verstrichen. Offenbachs Interesse für sein Instrument hatte merklich nachgelassen. Neue Pläne, neue Absichten waren in ihm aufgetaucht und hatten eine Zielveränderung bewirkt. Melodien strömten auf ihn nieder, umschwirrten ihn, wo er sich auch befand. Er konnte sich tagelang damit beschäftigen, sie aufzuschreiben, ohne daß sich ihre Fülle vermindert hätte. Das Theater ver-

ließ er nach dreijähriger Tätigkeit, die Studien hatte er schon vorher eingestellt. Gesellschaftliche Verbindungen öffneten sich ihm. War er doch der angenehmste und fesselndste musikalische Causeur, ein Improvisationstalent ersten Ranges, das jedem Salon zur Zierde gereichte. Was fragten die Besucher jener Salons nach Gründlichkeit der Kenntnisse, nach akademischen Zeugnissen, nach Sorgsamkeit der Ausbildung? Sie verlangten nichts als Unterhaltung für den Augenblick. Bot ihnen doch ihr soziales und politisches Leben so geringe Ausbeute für ihr Amüsementsbedürfnis. Ein lähmender Stillstand machte sich in der Mitte der dreißiger Jahre auf allen Gebieten des öffentlichen und künstlerischen Lebens bemerkbar. Die Zeiten der Restauration hatten die Leute aller Sensationen entwöhnt und für kleine, in pikanter Form gebotene Genüsse empfänglich gemacht. Jacques verstand damals seine Zeit, wie er auch später stets ihren Willen erkannte. Als Kind der Verhältnisse ließ er sich von den Zeitumständen treiben. Selten nur griff er selbständig ein. Früh schon erkannte er seine Bestimmung zum musikalischen Pamphletisten. Aktuell sein, war sein höchstes Prinzip. So ergeben sich alle Phasen seines Lebens nur als direkte Nachwirkungen äußerer gesellschaftlicher, politischer und kultureller Zustände. Offenbachs eigenes Verdienst beschränkt sich darauf, seine Rolle als Spielball der Verhältnisse klug erkannt und geschickt durchgeführt zu haben.

Bleibenden Wert und hohes Interesse besitzt Offenbach für uns allerdings erst von dem Zeitpunkte an, wo er sich selbst ein bestimmtes Ziel gesetzt hatte, auf das er mit fieberhafter Aufbietung aller Kräfte lossteuerte. Vorläufig regte er kaum die Flügel. Seine Zukunft lag völlig im Dunkel vor ihm. Nachdem er seinem Produktionsdrang eine Weile Genüge geleistet hatte, geriet er wieder in Zweifel, ob er zum schaffenden oder zum Instrumental-Musiker berufen sei. „Im Jahre 1839" berichtet er, „debütierte ich am Theater. Ancinet Bourgeois gab im Palais Royal ein Stück, welches ‚Pascal Chambord' hieß, und bat mich, ihm einige neue Melodien zu komponieren. Zu meiner größten Verzweiflung — erinnere ich mich — war ich genötigt, die Hälfte des Finales aus Rücksicht auf Grassots unglaubliche Stimme zu streichen. Mein Vater, der mich damals auf einige Tage besuchte, war sehr traurig, als er sah, daß ich das Violoncello aufgab. Auf seine Bitte, ihm etwas vor seiner Rückreise nach Köln vorzuspielen, schrieb ich schnell ein Stück und spielte es einige Tage später, nach einem zu Ehren meines Vaters gegebenen Essen, vor. Der Erfolg war groß und bestimmte mich zum Violoncello zurückzukehren und für den Augenblick auf meine Tätigkeit als Komponist zu verzichten, in der ich von Beginn an auf so viele Hindernisse gestoßen war. Ich unternahm eine wichtige Konzertreise, die mich von Paris nach Deutschland, dann nach London führte."

Wie aber zog der verkappte Orpheus durch die Welt? Nicht etwa als Virtuose großen Stiles, dessen blendende Technik und üppig quellender Ton die Hörer gefangen nehmen sollte. Nicht als Priester oder Anwalt einer hohen Kunst. Sondern als unterhaltsamer, fein gebildeter musikalischer Plauderer. Er liebte die zierlich abgerundete, gefällige Salonlyrik, bei der es mehr auf Eleganz der Form, als auf inhaltliche Bedeutung ankam. Er gefiel sich in neckischen Spielereien, in Nachahmungen anderer Instrumente, unter denen eine Dudelsackimitation als höchste Effektnummer verzeichnet war. Was galten ihm phantastische Ideale! Seine Wirksamkeit konzentrierte sich auf den Eindruck des Augenblicks, und diesen voll auszunutzen war, mehr noch als sein Spiel, seine Persönlichkeit geschaffen. Es muß eine eigenartige Erscheinung gewesen sein, der junge, im Anfange der zwanziger Jahre stehende Offenbach: durch seinen schlanken Wuchs größer wirkend, als er in Wirklichkeit war, mit lang zurückfallendem Haar, lebhaft glänzenden Augen, die bald aufmerksam die Umgebung musterten, bald träumerisch die Außenwelt zu vergessen schienen, scharf markierten, fesselnden Zügen, in denen beim Erklingen der Musik jeder Nerv lebte und fieberhaft arbeitete. Man mochte an eine Dichtung E. Th. A. Hoffmanns denken, an den phantastischen Kapellmeister Kreisler. In der Tat, Offenbach trug so manches von dieser Kreisler-Natur in sich, und er entfaltete es, wie die Außenwelt es wünschte. Erst

war er angenehmer Plauderer, dann feinsinniger Komiker, dann geistvoller Satiriker, und endlich wurde er zum phantastischen Gespensterseher, den die Phantasien des eigenen Lebens in Träumen umgaukeln und nicht zur Ruhe kommen lassen.

Vorerst durchstreifte er planlos die Welt. Noch hatte er seinen Platz nicht gefunden. Was ihm an künstlerischer Betätigungsfreude versagt blieb, suchte er durch bürgerliche Behaglichkeit zu ersetzen. Er verheiratete sich mit der Tochter eines spanischen Karlistenführers, Herminie d'Alcain. Es war eine der sonderbarsten Künstlerehen, die geschlossen wurde, ehe der Mann den richtigen Ausgangspunkt seiner Entwicklung gefunden hatte. Aber sie blieb glücklich bis ans Ende, und die innige Zärtlichkeit des Offenbachschen Familienlebens steht — für den oberflächlichen Beurteiler wenigstens — in auffallendem Gegensatz zu der leichtfertigen Tendenz der Offenbachschen Muse. Wer freilich den Meister des musikalischen Witzes als menschliche Erscheinung genauer betrachtet, sieht bald, daß die Art seiner Kunst nichts mit den ethischen Grundlagen seines Wesens zu tun hatte. In strengster Ehrenhaftigkeit erzogen, bewahrte Offenbach die Reinheit seines Charakters während seines ganzen Lebens. Als er in der kritischen Zeit seiner Direktionsführung an der Gaîté vor Sorgen nicht aus noch ein wußte und sich nach schweren Verlusten zur Aufgabe des Unternehmens gezwungen

sah, versammelte er sein Personal und schloß seine Abschiedsrede, in der er allen für die bewiesene Treue dankte, mit den Worten: „Meine Kinder, Ihr sollt bis auf den letzten Centime bezahlt werden. Wenn ich unvorsichtig gewesen bin, so werde ich wenigstens die Ehre selber bleiben."

Diese Lauterkeit des Charakters, diese strenge Scheidung zwischen dem lockeren, Amüsement und Zerstreuung suchenden Künstler und dem in der abgeschlossnen Stille einer einfachen Häuslichkeit ausruhenden Menschen Offenbach ist nicht zu übersehen bei der Beurteilung der ganzen Persönlichkeit. Die Frivolität seiner Kunst erwuchs nicht, wie viele pedantische Kritiker meinen, aus einem sittlichen Defekt des Menschen Offenbach. Unantastbar steht dieser vor uns. Die innere Ursache der Offenbachschen Kunstrichtung wurzelt tiefer. Wenn Vorwürfe überhaupt am Platze sind, so richten sie sich in erster Linie gegen die Zeit, welche sein Talent trotz aller Gegenwehr auf abschüssige Bahnen trieb.

Ein tragischer Schimmer umfließt Offenbachs Gestalt. Eine große Sehnsucht zieht durch sein Leben, klingt durch seine im vertrautesten Kreise getanen Äußerungen. Eine komische Oper zu schreiben, als Musiker nicht nur vom Boulevardpöbel, nicht nur von wohlmeinenden Freunden, sondern von der ganzen, kritisch ernsthaften Gemeinde anerkannt zu werden: das war der Traum seines Lebens. Er wurde ihm nicht erfüllt. Es ist nicht richtig, wenn man „Hoffmanns Erzählungen"

als eine Art freiwilliger Buße, als reumütige Selbsteinkehr des lockeren Cancan-Komponisten hinstellt. Wohl raffte er sich in jener letzten Schöpfung zu dem gehaltreichsten, bedeutungsvollsten seiner Werke auf. Doch der Wunsch, etwas Derartiges zu schaffen, der Ehrgeiz nach dem Lorbeer eines Komponisten der opéra comique verfolgten ihn sein ganzes Leben hindurch — von der Zeit an, wo er sich mit absoluter Sicherheit der kompositorischen Laufbahn zuwandte. Dieser Zeitpunkt fällt mit seiner Verheiratung zusammen. „Ich wollte um jeden Preis in die komische Oper gelangen, und deswegen gab ich im Jahre 1845 ein Konzert, in welchem ich einen Einakter von de Foye und de Leuven: „l'Alcove“ aufführen ließ. Die Partitur errang einen großen Erfolg, aber machte nicht den mindesten Eindruck auf die Direktion der komischen Oper. Von da ab schrieb ich jedes Jahr, teils für meine Konzerte, teils für eine günstige Gelegenheit die sich darbot, schnell eine kleine Partitur hin. Es gelang mir schließlich Adam für mich zu gewinnen. Er hatte soeben das Privilegium für das lyrische Theater erlangt und übertrug mir eine Dichtung des Marquis de Saint-Georges, um sie in Musik zu setzen. Aber die Revolution des Jahres 1848 veranlaßte, daß die Theater geschlossen wurden. Ich reiste nach Deutschland, wo ich ein Jahr blieb. Dort komponierte ich mehrere Werke, die indessen niemals aufgeführt wurden. Nach meiner Rückkehr nach Paris begann ich von neuem mich um die

Gunst des Direktors der komischen Oper zu bewerben. Ohne Erfolg!"

So klopfte Offenbach vergebens an die Türen — bis er, von Ungeduld getrieben, sich gewaltsam Einlaß verschaffte. Dann aber stand er vor einem neuen Eingang, den noch niemand vor ihm beschritten hatte. Ein langes arbeitsreiches Leben verrann, bis er den Weg zurückfand, bis er den Traum seiner Jugend der Verwirklichung entgegenreifen sah. Und dann, als die Erfüllung seines höchsten Wunsches nahe war, riß ihn der Tod aus der Bahn.

* * *

Offenbachs Kompositionen aus der Zeit vor 1848 sind heut fast ausnahmslos verschollen. Teils trug er selbst um ihre Aufbewahrung keine Sorge, teils hat er sie in spätere Werke hinübergerettet. Die große Frühreife seines Talentes ließ ihn damals schon Melodien von ausgeprägter Eigenart erfinden, deren er sich in späteren Zeiten unbedenklich bedienen durfte. Dabei produzierte er so leicht, daß er auch gelegentlich anderen etwas von seinem Überfluß mitteilte. So gründete er eine Kompagniefirma mit Flotow — er lieferte Melodien, Flotow gab den Namen her. Wie weit sich diese Verbindung erstreckt, in welchem Maße Offenbach an der Partitur von „Martha" und „Stradella" mitbeteiligt ist, läßt sich heute schwer feststellen. Über die Tatsache der Zusammenarbeit aber kann kaum ein Zweifel

OFFENBACH

ALS KAPELLMEISTER AM THÉÂTRE FRANÇAIS

AUS DEM MUSIKHISTORISCHEN MUSEUM DES HERRN
FR. NICOLAS MANSKOPF IN FRANKFURT AM MAIN





bestehen. Bildet doch das Vorhandensein von sechs Violoncellmelodien, die von Flotow und Offenbach gemeinschaftlich gezeichnet sind, einen untrüglichen Beleg für ihr gemeinsames Wirken. Und wenn man sich einige der bekanntesten Flotowschen Rhythmen, den Mägdechor, den Glockenchor genauer betrachtet — scheint nicht die lustige Eulenspiegelmiene Offenbachs darunter hervorzuschauen?

In solchen Kleinigkeiten verzettelte Offenbach damals sein Talent. Auch bei seiner Rückkehr nach Beendigung der Revolution öffnete sich ihm noch kein zusagendes Betätigungsfeld. Die Comédie française hatte einen neuen reformlustigen Direktor: Arsène Houssaye, erhalten. Unter den vielen Verbesserungen, welche er plante, war auch eine Umgestaltung der Zwischenaktsmusik vorgesehen. Jacques Offenbach schien ihm der geeignete Mann, seine Ideen auszuführen. An Stelle der wenigen, kaum beachtenswerten Musiker sollte zunächst ein kleines, aber leistungsfähiges Orchester treten. Dann aber galt es die Zwischenaktsmusik in Übereinstimmung mit der Handlung zu bringen und so aus einer wertlosen, ja oft störenden Zugabe einen künstlerisch bedeutungsvollen Faktor zu bilden. (Diese Bestrebungen zur Hebung der Zwischenaktsmusik, welche in Frankreich schon 1849 einsetzten, versuchte Liszt später von Weimar aus zu fördern. Der Erfolg hat sich indessen auf einige großstädtische Bühnen beschränkt. In der deutschen Provinz findet man heute noch häufig die alte zopfige handlungsstörende Zwischenaktsmusik).

Die gestellte Aufgabe war nicht allzuhoch — aber für einen Menschen, der sonst gar nichts zu tun hatte, immerhin etwas. Offenbach ging mit Feuereifer den Verpflichtungen seines neuen Postens nach. Er engagierte Musiker, er schrieb und arrangierte die Vorspiele und Zwischenakte, er studierte die für einige Schauspiele und Chöre erforderlichen Gesangseinlagen ein. Sein Ehrgeiz war geweckt. Elastizität und Selbstvertrauen besaß er genug, um zunächst über alle Hindernisse hinwegzusehen und seinem Ziele nachzujagen. Viele seiner später berühmt gewordenen Melodien stammen aus dieser Zeit. So wurde Fortunios Lied geschrieben, konnte indessen wegen ungenügender stimmlicher Begabung des Schauspielers nicht gesungen werden. Er plagte sich und seinen Theaterchor mit Gounods Chören zu Ulysses und so manchem anderen, längst vergessenen Erzeugnis irgendeines mehr oder minder berühmten Zeitgenossen, welcher gelegentlich der Comédie française einen kleinen musikalischen Beitrag zukommen ließ. Es ist ein unfreiwillig erheiterndes Bild: Offenbach, der sich im Schweiße seines Angesichtes abjagt, um die Helden Racines und Corneilles auf würdige Weise zu illustrieren — zur Freude seines Direktors. „Offenbach leistete Wunderbares“, schrieb Arsène Houssaye später. „Wie viel Opern und Operetten seiner Art hat er nicht in den Zwischenakten gespielt. Er ließ abwechselnd die Geige Lullys um Molière, die Geige Hoffmanns um Alfred de Musset zu begleiten, erklingen.“

Weniger behaglich fühlte sich Offenbach selbst. Bald merkte er, daß er einen verlorenen Posten innehatte, an den sich unüberwindliche Vorurteile knüpften. ,,Kaum hatte ich meine Stellung übernommen, so sah ich, daß ich vergeblich gegen die Meinung kämpfen würde, daß die Comédie française unter allen Umständen eine unmögliche Musik, ein spottschlechtes Orchester haben müßte. Namentlich die Schauspieler vertraten diese Ansicht. Ich hatte durchgesetzt, daß der Vorhang erst nach dem Klingelzeichen aufgezogen werden sollte. Jeden Abend stieß dies auf unüberwindliche Schwierigkeiten. Waren die Schauspieler nämlich auf der Bühne, so wollten sie nicht warten. Der Regisseur seinerseits weigerte sich, den Vorhang aufziehen zu lassen, da Houssaye ihm strenge Anordnungen gegeben hatte, und so gab es immer wieder Ärger, Beschwerden usw. ohne Ende. Bald dirigierte ich nur noch wenn eine Leitung wirklich nötig, oder in den Stücken, in denen die Musik entbehrlich war, wie in Gounods Ulysses. Ich schrieb auch die Musik für den ,,Bonhomme jadis" von Murger, den ,,Romulus", von Dumas, den ,,Sommernachtstraum" von Pluvier. Zu ,,Valeria" komponierte ich die Strophe, welche die Rachel so wunderbar sang, und endlich mehrere Zwischenaktsmusiken für den ,,Murillo" von Aylie Langlé, dessen Serenade Meyerbeer komponiert hatte." Auch ein hübsches Intermezzo: Offenbach und Meyerbeer Arm in Arm. Besonderen Reiz erhält dieses Vorkommnis noch durch eine Kritik von Adolphe Adam, in

welcher die Serenade „nicht ebenso vollkommen wie die Zwischenaktsmusiken“ genannt wird.

Für den Ruf Offenbachs war diese Tätigkeit nicht unvorteilhaft. Sie machte seinen Namen weiteren Kreisen bekannt, verschaffte ihm persönliche Berührung mit den vornehmsten Vertretern des literarischen Frankreich und gab ihm für seine spätere Laufbahn manche Anregung. Er lernte vor allem mit einem kleinen Orchester klug umzugehen, aus einem Ensemble von wenigen Musikern die denkbar besten Wirkungen zu ziehen, klangvoll für die Instrumente zu schreiben. Indessen konnte bei ihm selbst kein Zweifel darüber bestehen, daß diese Betätigung nur eine Zwischenstation für ihn sei, ein Sprungbrett, um vielleicht schneller sein Ziel: die Opéra comique zu erreichen. Doch alle Hoffnung war umsonst. „Fünf Jahre, von 1850 bis 1855 blieb ich am Théâtre français. In dieser Zeit kam ich, da ich die anhaltende Unmöglichkeit einsah, zur Aufführung zu gelangen, auf den Gedanken, selbst ein Theater zu gründen. Ich sagte mir, daß die komische Oper keine Heimstätte in der Opéra comique habe, daß die wirklich lustige, heitere, geistvolle Musik, mit einem Wort, die Musik, die lebt, allmählich abkam. Die Komponisten, welche für die komische Oper arbeiteten, schrieben kleine „große“ Opern. Ich sah, daß für junge Musiker etwas zu machen sei, die wie ich vor der Türe des lyrischen Theaters unnütz ihre Zeit verloren. Es bot sich eine Gelegenheit. In den Champs élysées sollte ein kleines Theater vermietet werden, welches

für den Physiker Lacaze gebaut worden und lange Zeit geschlossen geblieben war. Die Ausstellung von 1855 mußte die Menschenmenge in diese Gegend treiben. Im Monat Mai bewarb ich mich mutig mit zwanzig anderen Konkurrenten darum. Am 15. Juni wurde mir das Privilegium bewilligt. Zwanzig Tage später hatte ich meine Truppe beisammen, die Dekorationen gestellt, meine Textdichter versammelt und eröffnete das Theater der Bouffes parisiens."

* * *

Heut ist in den Champs élysées nichts mehr zu entdecken von jener Wiege des Offenbachschen Ruhmes, von der „Bonbonière", wie die Pariser scherzhaft das kleine Häuschen nannten, in welchem der zukünftige Schöpfer des Orpheus sich einlogiert hatte. Es war eine richtige Puppenschachtel, die Offenbach als Gehäuse seiner niedlichen Sächelchen, der zierlichen Eigenfabrikate, passend erschien. Der ganze Saal bestand nur aus einer Reihe von Stufen, welche in ziemlich steilem Anstieg zu den Logen führten. Die höchste Tageseinnahme betrug, wenn alle Plätze vergriffen waren, annähernd 1200 Francs. Eine Wind und Regen ausgesetzte Terrasse diente als Foyer; die winzigen Raumverhältnisse des neuen Theaters und die sonderbare Form des Zuschauerraums gaben Anlaß zu manchem spöttischen Witz. Eine Karikatur zeigt den Innenraum der Bouffes parisiens mit der Unterschrift: Kunstgriff des jungen

Offenbach, der sich aus einer Leiter ein Theater macht. Und als später die kalte Jahreszeit nahte und Offenbach an ein passendes Winterquartier denken mußte, stellte man den jungen Direktor dar, wie er, in einer Hand sein Violoncell, unter dem Arm sein kleines Sommertheater, nach einem passenden Unterkommen suchte.

Doch Spott hin, Spott her, — in Paris wiegt dergleichen nicht viel. Offenbach hatte jetzt das, was er brauchte: ein Theater, in welchem er unumschränkter Herrscher war. Er konnte sein Repertoire wählen, wie es ihm behagte, er konnte komponieren und sich selbst aufführen, so viel es ihm seine Laune und — der Kassenrapport als Gradmesser der öffentlichen Meinung erlaubten. Freilich — gewisse Grenzen mußte er respektieren. Allzu üppig war das Ministerium nicht mit der Erteilung von Privilegien umgegangen. Man hatte ihm erlaubt, einaktige Singspiele mit höchstens drei bis vier Personen aufzuführen. Mancher wäre an dieser Einschränkung gescheitert — Offenbach zog daraus seine besten Wirkungen. Mit peinlicher Sorgfalt rekrutierte er sein Personal zum Teil aus jungen, wenig beschäftigten Mitgliedern größerer Bühnen, die in Erwartung bedeutender Rollen gern zu ihm kamen. Zum Teil suchte und fand er seine Leute in den Cafés chantants der Großstadt. So entführte er den später berühmten Komiker Berthelier einer Variétéhalle. Sein Hauptaugenmerk richtete sich darauf, gewandte Schauspieler und tüchtige Sänger zu gewinnen,

Künstler, die als Darsteller wie als Musiker gleichmäßig befähigt und zuverlässig waren.

Offenbach besaß einen Blick von seltener Schärfe für aufkeimende Talente. Das feine Witterungsvermögen des richtigen Theaterdirektors war ihm ebenso angeboren wie die Gaben des Bühnenpraktikers und Regisseurs. Das Theater war seine Welt. Über dem fesselnden Arrangement eines Bühnenbildes vermochte er in späteren Jahren selbst peinigende körperliche Schmerzen zu vergessen. Rampenlicht elektrisierte, die szenische Darstellung begeisterte ihn, und sein Enthusiasmus riß das ganze Personal mit sich fort. Seine organisatorischen Fähigkeiten waren ebenso bedeutend wie sein Blick für alle Erfordernisse der durchgreifenden theatralischen Wirkung. Ein merkwürdig sicherer Instinkt für den Erfolg leitete ihn und bewährte sich mehrfach in kritischen Situationen gegenüber den Abratungen wohlmeinender Freunde und Generalprobenbesucher. Er war einer jener liebenswürdigen Despoten, wie sie das Theater verlangt, und daher trotz seiner Jugend durchaus geeignet, den belebenden Mittelpunkt eines neuen tatenlustigen Unternehmens zu bilden.

Lag ihm naturgemäß daran, durch sein eigenes Theater sich selbst als Komponist Gehör und Beachtung zu schaffen, so glaubte er indessen auf den Erfolg der Operette allein nicht bauen zu dürfen. In Paris stand damals die Pantomime in besonders hoher Blüte. Die gymnastischen Kunststücke und

Clownereien der berühmtesten Pierrots lockten die Menge ins Theater. Offenbach glaubte an die Dauerhaftigkeit dieses Erfolges. Er beabsichtigte daher der Pantomime den Hauptplatz in seinem Repertoire einzuräumen, um unter ihrem Schutze die Operette einzuschmuggeln. Diesmal hatte indessen der kluge Rechner falsch spekuliert. Die Pantomime — trotzdem sie an Offenbachs Theater durch vorzügliche Kräfte vertreten war, fand wenig Teilnahme. Das Interesse konzentrierte sich vorwiegend auf die musikalischen Darbietungen, und der glückliche Offenbach brauchte nur die erste Ablaufsfrist der Kontrakte zu erwarten, um sich der überflüssigen Gymnastiker und Tänzerinnen zu entledigen.

Die Eröffnungsvorstellung der Bouffes fand statt — und Paris, welches mit herablassendem Spott und gutmütiger Ironie dem Treiben in dem kleinen Theaterchen, den Vorbereitungen des jungen Unternehmens zugesehen und weise Glossen zum besten gegeben hatte — dieses Paris fand sich plötzlich um eine neue, auf selbständigen Prinzipien basierende Kunst bereichert. Neugierig staunend begaffte man diese seltsame Erscheinung. Zwar handelte es sich um ein Miniaturgenre, aber dieser Umstand vermehrte gerade das Behagen. Die primitive Ausstattung und die drückende Enge des Raumes, das kleine Orchester, zwei oder drei Personen auf der Bühne, dazu eine Musik, die mit Sylphidengrazie vorüberhuschte, eine harmlos humoristische Hand-

lung, der man mit lustiger Neugier folgte, wie einer amüsant erzählten Zeitungsanekdote — das fand man in dem Bouffes parisiens. Nichts Sensationelles, nichts Pikantes war dabei. Jeder biedere Bourgeois durfte sich diese launigen Improvisationen ansehen, deren Organismus viel zu zart war, um mit groben Mitteln arbeiten zu können. Doch gerade dieses Vermeiden aller krassen ordinären Wirkungen, dieses fast kindliche Vergnügen am inhaltlosen Spiel mit Nichtigkeiten hielt den Gassenpöbel fern. Die Bouffes wurden zum Versammlungsplatz der gebildeten Welt, welche sich hier zu einem Plauderstündchen zusammenfand, und sich an unschädlichen Neckereien delektierte. Das Kaiserreich war im ersten Stadium seiner Entwicklung. Es fühlte sich den Kinderschuhen noch nicht entwachsen. Man wollte lachen, herzlich und frei lachen, man suchte und liebte Spaßmacher, die Purzelbäume schlugen und unschuldige Schnurren zum besten gaben. Es war echte Grazie, liebenswürdige Koketterie, angenehme Tändelei in diesem Genre Offenbach — so etwas brauchte die elegante Welt. Noch empfand sie keine Sehnsucht nach jenem gellenden, krampfhaften, brünstig-geilen Gewieher, welches aus den großen Parodien der späteren Zeit tönt. Noch war das Verlangen nach sensationellem Kitzel, nach Verulkung der Autorität, nach Bloßstellung aller menschlichen Schwächen nicht erwacht. Man konnte spaßhaft sein, ohne sich und andere zu beschmutzen. Man konnte etwas witzig finden, ohne daß die Zote zu

Hilfe gerufen wurde. Ganz Paris amüsierte sich königlich über die beiden Gauner, welche heute lahm, morgen blind sind, sich gegenseitig die Ohren voll lügen über erdichtete Krankheiten, um ihre Passantenkundschaft würfeln und zum Schluß ein vergnügtes Spielchen riskieren. Diese „beiden Blinden“ waren die Hauptschlager des Eröffnungsabends. Die andern Einakter „La nuit blanche“ und der Prolog „Entrez mesdames, messieurs“ gefielen wohl, aber erzielten nicht annähernd die Wirkung der „Deux aveugles“. Und doch waren die Freunde diesem Stück gegenüber in der Generalprobe bedenklich geworden. Nur das unerschütterliche Vertrauen des Direktors hatte den Einakter dem Eröffnungsprogramm erhalten.

Offenbachs Zuversicht bewährte sich — die Bouffes waren durch die „Beiden Blinden“ mit einem Schlage zu einer Sehenswürdigkeit der Hauptstadt geworden. Kaum vermochte das kleine Theater die zuströmenden Gäste zu fassen. In den Salons bildeten die Bouffes das Tagesgespräch. Man lud sie sich zu Gaste, war es doch eine Kleinigkeit, diese Miniaturbühne auch an anderer Stelle aufzuschlagen. Sogar die Tuilerien sahen Offenbach und seine Leute in ihren Mauern. Im Dianasaal wurde die ganze Herrlichkeit aufgestellt und das Kaiserpaar nebst den Gästen vom Friedenskongreß lauschte begeistert den Tönen Offenbachs. Es war die Zeit des Idylls — eines erkünstelten Idylls zwar, welches in sich verborgen schon die lüsternen Reize der zügellosen

Orgie trug. Aber es schien noch nicht nötig zu diesen verschärften Mitteln zu greifen. Man entdeckte die Annehmlichkeiten einer heiteren Lebensbetrachtung, man log sich in die Zeiten der Schäferspiele von Trianon zurück und gefiel sich außerordentlich in dieser Maskerade.

Die Bouffes triumphierten und Meister Jacques hatte gewonnenes Spiel. Was wollte er mehr! Stand er nicht am Ziel seiner Wünsche? Hätte er derartige Erfolge wohl in seinen kühnsten Träumen ahnen können? Ein eigenes Theater, mit eigenen Werken, die das Tagesgespräch der vornehmen Pariser Welt bilden? Der Erfolg machte ihn nicht träge — er stachelte ihn auf. Jetzt war er im richtigen Fahrwasser, selbst Schiffsherr und Steuermann. Günstiger Wind blies in die Segel, und das Boot flog. Alle Quellen seiner Produktivität öffneten sich. Noch einmal versuchte er es mit einer eigenen Pantomime „Pierrot clown", die er mit dem Pseudonym Lange zeichnete. Umsonst. Das Publikum ging kühl an dem Tanzstückchen vorüber. Um so glänzender blühte die Operette auf. Den „Beiden Blinden" folgten als bemerkenswerteste Novitäten Ba-ta-clan, Postillon en gage (eine Umarbeitung der älteren Pepito-Partitur) Tromb-al-Kazar, Le 66, le financier et le savetier, les trois baisers du diable, Croquefer, Dragonette, la chatte métamorphose, Mes dames de la Halle. In einem Zeitraum von drei Jahren wurden diese Werke geschrieben — Perlen fein ziselierter Kleinkunst. Manche Gelegenheitsarbeiten liefen noch

nebenher. Diese und die Mißerfolge seien nicht mitgezählt. Ein förmlicher Wirbelsturm von Einaktern brauste über die Pariser dahin. Meister Jacques schien sich nicht halten zu können, er schüttelte und stets fiel eine neue Operette heraus. Die Grundstimmung all dieser Werke ist die nämliche wie in den „Beiden Blinden". Das Alltagsleben bietet Stoff und Hintergrund der Handlung, eine neckisch-muntere Episode wird herausgegriffen, halb drollig, halb gefühlvoll betrachtet, und schließlich mit einem guten Finalwitz abgerundet. Die Empfindungsskala ist nicht allzu umfangreich, aber dem Milieu angemessen und den geringen Ansprüchen der Zuschauer gerade genügend. So flattern die Einakter um Köpfe und Sinne der Pariser. Die Melodien klingen in ihren Ohren, die Witze kolportiert man auf der Straße, Offenbach wird der Held der Boulevards. Keiner versteht so wie er dem Bummler zu geben, was des Bummlers, und dem Spaßmacher, was des Spaßmachers ist. Und in welch feiner Weise wußte er sich auszudrücken. Kein Gassenwitz, keine Obscönität wurde bei ihm geduldet. Das Terrain, auf welchem er stand, war frei von jeder Schlüpfrigkeit. Passierte eine Zweideutigkeit, so huschte sie unbesehen vorüber. Offenbach wußte, wie man sich in guter Gesellschaft zu benehmen hat. Pöbel widerte ihn an. Die Gasse liebte er nicht. S'amuser war sein Losungswort, und so lange das Vergnügen mit heiter-graziösen Mitteln zu erzielen war, bediente er sich ihrer mit der sicheren Eleganz des vollendeten Weltmannes.

Sein äußerer Aufstieg hatte sich inzwischen immer glänzender gestaltet. Während des Winters war er aus den Champs Élysées nach dem Théâtre Comte in der Rue Choiseul, dicht neben der Italienischen Oper übergesiedelt. Seit 1826 bestand dieses Haus. Es war ähnlich den Bouffes am Carré Marigny im kleinsten Format angelegt, enthielt nur 6 Logen in zwei Rängen, forderte aber gute Preise, denn man mußte 36 Frank für eine Loge des ersten Ranges zahlen. Auch hier blieb Offenbach der Erfolg treu. Sein Repertoire erweiterte sich. Offenbach verstand es, sein Publikum in steter Spannung zu halten, und bald empfand er die Notwendigkeit, den Stücken durch Vermehrung der Mitwirkenden gesteigertes Leben und größere Abwechslung zu verleihen. Noch existierte zwar die ministerielle Verfügung, welche die zulässige Personenzahl auf vier beschränkte. Offenbach glaubte, gestützt auf das bisherige Wohlwollen der Zensur, diese Vorschrift umgehen zu dürfen. Croquefer wurde gedichtet und komponiert, mit allem Eifer vorbereitet, auf den Anzeigen als Novität der nächsten Tage angekündigt — als vom Ministerium ein Verbot der Aufführung eintraf. Die fünfte Person, welche die Verfasser, eigenmächtig der konzessionierten Anzahl hinzugefügt hatten, veranlaßte das Veto der Behörde. Reklamationen und Bitten blieben erfolglos — die Vorstellung schien unmöglich geworden zu sein. Da — eine geniale Idee. Das Auftreten war dem Fünften nicht verboten, nur das Reden. Man mußte ihn stumm

machen. Hatte doch schon bei der Premiere von Aubers „Stumme von Portici“ ein ähnlicher Kunstgriff die Vorstellung gerettet. Damals hatte man sich begnügt, die Heldin von Geburt an stumm sein zu lassen. Offenbach dachte weniger human. Dem armen Zensurwidrigen wurde die Zunge in einem Kampfe mit den Sarazenen abgeschnitten. (Die Behörde mochte diese Gewalttat auf ihr Gewissen nehmen.) Papagenoartig gab er nur noch unartikulierte Laute von sich. Anstatt zu reden zog er mit trauriger Miene Zettel heraus, auf welchen seine Antworten standen. Schallende Heiterkeit des Publikums belohnte den praktischen Stummen und tröstete ihn über den Verlust seiner Zunge. Die Bouffes waren um einen wirksamen komischen Trick reicher und erlangten auch nach kurzer Zeit die offizielle Genehmigung zur Erweiterung ihres Repertoires. Damit traten sie als ebenbürtige Konkurrenten in den Kreis der größeren Pariser Bühnen. Nicht ohne Besorgnis blickten diese auf das junge, vom Glück so auffallend begünstigte Unternehmen, mit welchem sie nun den Wettlauf um den Beifall der Menge aufnehmen sollten.

* * *

Paris besaß zu jener Zeit eine große Anzahl musikalisch sehr respektabler Theater. An der Spitze stand die Große Oper, welche damals noch das alte Heim in der Rue Lepelletier bewohnte, während zu

dem neuen prächtigen Hause der Gegenwart bereits Garniers Skizzen vorlagen. In der Opéra war Meyerbeer unumstrittener Herrscher. Ihm, den glänzenden Erfolgen seiner Werke, vom „Robert" bis zum „Propheten", verdankte die Opéra ihren damaligen Weltruf. „Durch ihre Dekorationen, Ausstattung und die Meisterschaft ihrer choreographischen Künste, die allerdings in jüngster Zeit an einem bedenklichen Wetteifer mit den freien Künsten der Boulevardbühnen leiden und selbst den idealisierten Cancan nicht verschmähen, bildet die Oper einen Mittelpunkt für die vielseitigsten Kunstbestrebungen und bleibt nach wie vor ein Hauptzentrum der fashionabeln Welt. Bei der Großen Oper ist alles groß, Subvention, Gagen, Orchester, Ballett — nur nicht das Genie der Sänger und Sängerinnen, das sich auf einer gewissen mittleren Höhe hält. Sie hat jährlich sechs Novitäten, eine große fünfaktige Oper, zwei kleinere Opern, eine großes und zwei kleine Ballets zur Aufführung zu bringen." So berichtet Rudolf von Gottschall*) im Jahre 1860. Heut haben sich diese Verhältnisse allerdings bedeutend geändert, und zwar nicht zugunsten der traditionsstolzen „Académie nationale de musique". Vor fünf Jahrzehnten aber marschierte die Pariser Oper an der Spitze der europäischen Bühnen. Das Geschrei unter den Gegnern Offenbachs war daher nicht gering, als man erfuhr, daß ihm, dem Apollo

*) „Paris unter dem zweiten Kaiserreich."

der Boulevards, die Komposition eines Ballettes für die Oper übertragen war. Wie profan, die Melodien des Cancan-Komponisten im Hause Meyerbeers und Spontinis erklingen zu lassen! Selbst der unbestreitbare Erfolg des Werkes vermochte die erhitzten Gemüter nicht über eine solche Tempelschändung zu beruhigen.

Das skrupellose Vorgehen der Opéra wirkte indessen anregend auf die übrigen Opern- und Operettenbühnen. Bald stand Offenbach mit der Mehrzahl von ihnen in Verbindung. Die Zeit war nicht mehr fern, wo sein Name allabendlich auf den Zetteln von drei bis vier Pariser Theatern prangte. Gleichzeitig mit dem Auftrag der Großen Oper hatte man ihm die Komposition eines Werkes für die Opéra comique anvertraut. „Barkouff" fiel allerdings seines miserablen Textes wegen durch und wurde nach wenigen Vorstellungen vom Repertoire abgesetzt. Auch eine spätere Umarbeitung des Werkes fand wenig Anerkennung. Die seit Jahren erstrebte, kaum angeknüpfte Verbindung mit der Opéra comique war durch diesen Mißerfolg wieder unterbrochen. Wie Offenbach selber bemerkte, herrschte zu jener Zeit an der Komischen Oper keine günstige Stimmung für neue Werke des heiteren Genres. Als bedeutendste zugkräftigste Novität fungierte Ambroise Thomas' „Mignon". Daneben sorgten ältere Stücke von Grétry, Méhul, Boieldieu, Adam und Auber für Abwechslung. Die Komische Oper war auf einen toten Punkt gelangt und zehrte hauptsächlich von

früheren Erfolgen. Auch ihr Sängerpersonal bot Anlaß zu mancherlei Ausstellungen. Galt die comique doch als Übergangsstation zur Opéra, die ihr mittels höherer Gagengebote alle hervorragenden Kräfte entzog.

Um so bedeutender machte sich dagegen das Théâtre italien bemerkbar, ein Abkömmling der alten italienischen Opéra. Die Periode seines höchsten Glanzes, die Zeit der Catalani, Pasta, Pisaroni, Malibran und Sontag war freilich vorüber. Doch übten jetzt, nach einer weniger rühmlichen Übergangsperiode, neue Sterne, wie die Patti, erhöhte Anziehungskraft, und die Schöpfungen des gerade am Ausgangspunkt seiner Ruhmesbahn stehenden Giuseppe Verdi, dienten ihrem Repertoire zur Hauptstütze. Im Gegensatz zu dieser der italienischen Kunst gewidmeten Bühne kultivierte das Théâtre lyrique mit besonderer Vorliebe die deutsche Oper. Die „Zauberflöte" war eines ihrer Kassenstücke. Der „Freischütz" wurde gegeben. Ja, man plante hier als Seitenstück zu der verunglückten Tannhäuser-Aufführung der Opéra eine Wiedergabe des „Lohengrin". Besondere Betonung erhielten die fortschrittlichen Tendenzen dieser Bühne, als die Direktion 1856 an Carvalho überging, der u. a. die erste französische Aufführung von Berlioz' „Trojaner in Karthago" — allerdings in bedenklich verstümmelter Form — ermöglichte. Gegenüber dem Théâtre lyrique erhob sich das Théâtre impérial du Châtelet, das größte Theater von Paris, dessen

Zuschauerraum 3352 Plätze umfaßte. Dieses Theater, für Offenbachs späteres Leben ebenfalls bedeutungsvoll, stand künstlerisch auf einer sehr niedrigen Stufe. „Früher war die französische Gloire sein einziges Thema“ berichtet Gottschall, „jetzt beschäftigt es sich nicht mehr allein, mit diesen chauvinistischen Tendenzen, sondern stellt auch in ihrem Inhalt harmlose, in bezug auf die Ausstattung überaus glänzende Feenmärchen dar. Was besonders in Staunen setzen muß, das sind die kunstfertigen Maschinerien dieses Theaters, welche wahrhafte Taschenspieler-Kunststücke aufführen. Momentaner blitzschneller Wechsel der Kostüme auf der Bühne, Halbierungen der Menschen und Pferde, eine mit Tischen und Menschen plötzlich auf den Kopf gestellte Stube — das sind einige von den Großtaten dieses szenischen Mechanismus, den wir in so überraschender Weise noch niemals spielen sahen.“

Auf diesem Gebiet des im Châtelet kultivierten Spektakel-Ausstattungsstückes sollte auch Offenbach später einmal landen, nachdem er alle Entwicklungsmöglichkeiten der Operette erschöpft hatte.

Zunächst freilich galt es noch eine beträchtliche Anzahl hervorragender Bühnen zu erobern. Neben den erwähnten, durchweg vom Kaiser subventionierten, Theatern stand eine beachtenswerte Gruppe von Privatunternehmungen. Da war das Théâtre du Vaudeville, welches sich aus ähnlichen Anfängen wie die Bouffes entwickelt hatte, jetzt allerdings

sich vornehmlich dem satirischen Konservationsstück, den Schauspielen Sardous widmete. Einen wichtigen Platz im Vergnügungsprogramm des Boulevardiers behauptete auch das Théâtre de la Porte Saint-Martin, in welchem die burleske Ausstattungsposse ihr Heim fand. „Die schüchternen Badeszenen der Hugenotten haben sich hier längst zu kecken Sintflutbildern erweitert, das Kabinettsstück zum Wandgemälde, die Nudität, welche man sonst für Liebhaber auf die Deckel der Tabatieren malte, ist jetzt großes Volksschauspiel geworden und Paris ein zweites Hellas, wo man die Schönheit der aus dem Meer entstiegenen Lais applaudierte, nur das hier die Phrynen ihre Schönheit zu Hunderten zur Schau stellten." Das Théâtre de la Gaîté, die heutige Heimstätte der Opéra lyrique, war zu jener Zeit meist dem gesprochenen Drama gewidmet. Im Leben Offenbachs hat diese Bühne eine verhängnisvolle Rolle gespielt. Sie führte ihn zum wirtschaftlichen Ruin und bezeichnete damit den großen Wendepunkt seines Daseins. Ruhmreichere Erlebnisse sollten ihm im Théâtre des Variétés, der ältesten der kleinen Boulevardbühnen, bevorstehen. Ausschließlich dem Unterhaltungsbedürfnis gewidmet, war es ähnlich wie das Théâtre du Palais Royal eine Heimstätte der französischen Munterkeit und Ausgelassenheit, der Karnevalsschwänke und Karikaturen. Diese Bühnen bilden den unmittelbaren Übergang zu Offenbachs Bouffes parisiens.

Rechnet man zu den genannten, teils der Oper, teils

der Posse oder dem Vaudeville gewidmeten Theatern noch die Schauspielhäuser, die Comédie française, das Odéon, das Théâtre du gymnase, sowie die vielen, trotz ihres kleinen Formates keineswegs unbedeutenden Theater, wie die Folies dramatiques, Les Funambules, das Théâtre de Luxembourg, das Théâtre Beaumarchais, sowie endlich die zahllosen Vorstadtbühnen wie Beaulieue, Batignolles, Montmartre, Belleville, so sieht man, daß die Bouffes keineswegs leichten Stand hatten. Auf dem Theatermarkt wimmelte das Getriebe, großer Wagemut war zu einer Neugründung erforderlich. Wer sich durchsetzen wollte, mußte auf sicheren Füßen stehen und die Ellbogen gebrauchen können.

* * *

Offenbach wußte, was für ihn auf dem Spiele stand, er erkannte die Notwendigkeit einer fortschreitenden Steigerung in den Darbietungen. Zwar war sein Erfolg zunächst unbestreitbar. Gastspieltouren, die er 1856 nach London, dann nach Wien und Berlin mit Zwischenstation in Ems unternahm, hatten seinen Ruf auch im Auslande verbreitet und wirkten von daher wieder befestigend auf seine Pariser Position. Doch gab sich Offenbach keinem Zweifel über die Dauer dieses Renommees hin. Er kannte die wechselvollen Launen seiner Pariser zu gut, um nicht zu wissen, daß sie morgen das zu ignorieren vermochten, was sie heute in Enthusias-

mus versetzte. Rastlose Arbeit mußte solchem Stimmungswechsel nach Möglichkeit vorbeugen. Er rief Hilfstruppen zur Unterstützung auf. Ein Preisausschreiben sollte junge Talente ausfindig machen, sie aufstacheln, das von ihm erschlossene Gebiet sich nutzbar zu machen und möglichst weiter anzubauen. Ein Preis von 1200 Frank winkte, dazu eine Aufführung unter Offenbachs Leitung. Das Resultat blieb weit hinter den Erwartungen zurück. Zwar wurde der Preis zwei jungen Musikern von glänzender Begabung zuteil: Georges Bizet und Charles Lecocq waren die beiden, welchen Offenbach den Weg in die Öffentlichkeit ebnete. Aber ihre Kompositionen interessierten nicht. Sie wurden unmittelbar hintereinander aufgeführt, ohne sonderliche Teilnahme zu finden, und verschwanden bald wieder vom Spielplan.

Dieser Versuch, Anregungen zu geben, um rückwirkend dadurch selbst wieder gefördert zu werden, war also mißlungen, und Offenbach hütete sich, ihn zu wiederholen. Er sann auf neue Überraschungen. Wie, wenn er die erweiterte Konzession einmal gründlich zu seinem Gunsten ausbeutete und das Prinzip der Massenwirkungen zur Richtschnur erhob? Die einaktige Operette „Mesdames de la Halle“ bedeuteten schon den ersten Schritt auf diesem Wege. Ein mannigfach belebtes Bühnenbild war diesem Einakter unterlegt. „Inmitten einer lichtvollen Dekoration, die Cambon entworfen hatte und die den alten Markt zur Zeit Louis XV. mit historischer

Treue darstellte, gehen die Verkäuferinnen mit ihren Obst- und Gemüsekörben, die Käufer und die Soldaten hin und her.“ (Martinet) Offenbachs Vorliebe für Eleganz und Luxus der Ausstattung feierte hier ihren ersten Triumph. War es ratsam, auf diesem Wege fortzuschreiten? Falls ja — woher dann ein geeignetes Sujet nehmen, ein Thema, welches sich äußerlich prächtig aufputzen und doch trotz des belastenden Dekors die Geister des Frohsinns und Übermuts zur Geltung kommen ließ? Trat man so allmählich dem Gedanken einer großen mehraktigen Operette näher, war es dann nicht ratsam, auch den Tanz miteinzubeziehen, die Pracht der Kostüme, den Aufwand der Dekorationen durch größere Balletts nachdrücklich zur Geltung zu bringen? Die Klischees der Einakter hatten sich allmählich abgegriffen. Zwar fehlte es Offenbach weder an Texten noch an Melodien — doch das Neuartige des Genres schien mit der Zeit zu erblassen. Nicht lange mehr — und diese Nippes fingen an in der öffentlichen Wertschätzung zu sinken. Es galt der von Ferne drohenden Gleichgültigkeit des Publikums rechtzeitig vorzubeugen. Eine kühne Spekulation mußte riskiert, ein extra scharfer Reiz angewendet werden.

Nicht nur Sorgen künstlerischer Art, auch pekuniäre Schwierigkeiten galt es zu besiegen. Offenbach war ein schlechter Wirtschafter. Den Wert des Geldes verstand er nicht recht zu schätzen. In guten Zeiten für schlechte vorzusorgen, war nicht seine Sache. Er liebte es, als Grandseigneur zu er-

scheinen, Geld auszugeben, ohne es zu zählen. Persönlich anspruchslos und mäßig, freute er sich einer prächtigen Umgebung. Im Luxus fand er sein Behagen. Verschwenderisch hatte man den Theatersaal mit Sammt bekleiden, die Kostüme aus teuren Stoffen anfertigen, die Dekorationen von den ersten Malern entwerfen lassen. Auch die für heimliche Wohltaten aufgewendeten Summen überstiegen oft die zulässigen Grenzen. Bedürftigen stand Offenbachs Kasse stets offen, Bittgesuche vermochte er nicht ablehnend zu beantworten. Bei dieser Wirtschaft aus dem Vollen war eine Ebbe in der Kasse unvermeidlich — sie mußte sich drückend fühlbar machen, sobald die Einnahmen auch nur um einiges unter der gewöhnlichen Höhe blieben. So brachte der Sommer des Jahres 1858 eine ununterbrochene Kette von Sorgen und Zweifeln. Von allen Seiten meldeten sich die Gläubiger. Bald verbarg sich Offenbach vor den Gerichtsvollziehern bei einem Freunde, bald reiste er auf einige Tage ins Ausland, um in Muße an seinem neuesten Werke arbeiten zu können. Abgehetzt und von kleinlichem Ärger unablässig geplagt, komponierte Offenbach trotzdem mit rastlosem Eifer, denn er hoffte, für seine Rettung zu schreiben. Er glaubte das Rätsel gelöst, das Mittel gefunden zu haben, um sich wieder in den Sattel schwingen zu können.

So entstand der Orpheus.

Bereits vor zwei Jahren hatte Hektor Crémieux den Einfall erwogen, den alten griechischen Sänger

für das Repertoire der Bouffes zu gewinnen. Ein Einakter mit vier Personen — der damals noch bestehenden Vorschrift entsprechend — war geplant, Jupiter, Pluto, Eurydice und Proserpina sollten die Helden sein. Dieser Plan, dem Ludovic Halévy seine Unterstützung zugesagt hatte, war noch recht primitiv, und bald erklärte Crémieux dem ärgerlichen Offenbach, ein solcher Olymp sei gar zu dürftig, man müsse die Idee aufgeben. Inzwischen hatte sich die Situation verändert. Offenbach konnte so viel Regimenter auf die Bühne marschieren lassen, wie er für gut fand. Mit Feuereifer griff er jetzt auf jenen alten Vorschlag zurück. Alle Götter und Göttinnen wurden mobil gemacht. Hektor Crémieux durfte seinen Olymp so zahlreich bevölkern, wie seine Phantasie es wünschte. Er durfte die höchsten Ansprüche an Ausstattung und Chor stellen — der Direktor stimmte ihm bedingungslos bei. Offenbach setzte alles auf diese eine Karte — sein Musikerrenommee, seine wirtschaftliche Lage. Ludovic Halévy, der anfangs am Textbuch mit half, mußte die Arbeit unterbrechen, da er zum Unterdirektor in das Ministerium für Algier berufen wurde. Hektor Crémieux blieb allein zurück. Mit fiebernder Hast arbeiteten Komponist und Dichter, von Szene zu Szene einander bald aufmunternd, bald korrigierend. Immer mehr schwollen Hoffnung und Wagemut bei Offenbach. Noch während der Proben wurde das Personal vermehrt, Chor und Orchester verstärkt, neue Soli eingelegt. Die anfänglich tastende Speku-

lation wuchs sich während des Schaffens zu einer Lebensfrage aus. Offenbach fühlte, daß sich an dieses Werk seine künstlerische Zukunft knüpfte. Entweder er ist als Künstler und Unternehmer vernichtet, oder er steigt zu neuen Höhen. Seine Zuversicht ist stark und sicher. Wird der Erfolg sie bestätigen?

Die Antwort des Publikums lautete etwas befremdend. Man wußte nicht recht, was man mit diesem Stück beginnen sollte, man war nicht daran gewöhnt, die Götter und Helden des alten Hellas von der spaßhaften Seite zu betrachten. Die Hörer hatten sich noch nicht auf den Grimassenwitz der Burleske eingestimmt. An all dem Übermut, an all den Cynismen und Satiren fand niemand etwas Lächerliches. Völlig verblüfft, nahm man die ganze Sache durchaus ernsthaft. Der etwas opernhafte Aufputz der Musik mochte dazu beitragen. Daß die Verfasser gerade dort, wo sie am ehrwürdigsten schienen, innerlich am meisten lachten, bemerkte der größere Teil des Publikums nicht. Spärlich nur ließen sich Stimmen vernehmen, welche Sinn und Tendenz der Parodie erkannt hatten. Und es ist eine der köstlichsten Ironien des Zufalls, daß gerade die Gegner Offenbachs seine Absichten zuerst durchschauten und durch ihren flammenden Protest dem anfänglich uninteressierten Publikum den Braten schmackhaft machten.

Einige Tage nach der Première waren vergangen. Der Besuch der folgenden Vorstellungen blieb

schwach. Direktor und Darsteller sahen voll schwerer Sorge der Zukunft entgegen. Über die Tatsache eines Mißerfolges konnte trotz einiger wohlmeinender Preßstimmen kein Zweifel walten. Man suchte zu retten, was zu retten war.

War man vorher üppig mit der Einlage neuer Rollen umgegangen, so strich man jetzt desto eifriger, Unbarmherzig waltete der Blaustift. Ganze Szenen, wie die des Cerberus, fielen fort. Doch trotz dieser krampfhaften Bemühungen keine Besserung. Da kam Hilfe, auf die man wohl niemals zu zählen gewagt hätte. In dem Journal Des débats begann Jules Janin, der eifrige Hüter der guten Sitte und der klassischen Traditionen, eine Polemik von unerhörter Heftigkeit gegen die Bouffes zu eröffnen. Jules Janin war klüger als das Publikum, welches dem Orpheus gegenüber stumm blieb. Er erkannte wohl die Ziele der burlesken Oper. Indem er schwerbewaffnet dagegen zu Felde zog, öffnete er den Leuten erst die Augen über den Charakter der Bouffes, machte er sie erst lüstern nach den dort gebotenen Genüssen. Er selbst ging als Verwundeter aus dem Kampfe hervor, denn Hektor Crémieux blieb ihm die Antwort nicht schuldig und verkündigte der staunenden Öffentlichkeit, daß Janin selbst Beiträge zum Textbuch des Orpheus geliefert habe. Unfreiwillig allerdings. „Es befindet sich im Orpheus ein Satz, mit dem Pluto bei seinem Eintritt in den Olymp das Publikum in Entzücken versetzt: ‚Man atmet einen Duft wie von einer Göttin und einer Nymphe,

einen süßen Duft von Myrthen und Eisenkraut, von Nektar und Ambrosia. Man hört das Girren der der Tauben usw.' Mit diesem einfachen und naiven Satze, dessen komische Wirkung alle übrigen des Stückes übertrifft, hat es folgende Bewandtnis: Er ist einem Feuilleton des Herrn Janin entnommen."

Dieser für Jules Janin etwas peinlichen Enthüllung hätte es indessen ebensowenig bedurft wie Offenbachs eigener öffentlicher Abwehr. Das Theater füllte sich. Jeder wollte das Stück sehen, welches an dem großen Janin einen so wirksamen Ausleger gefunden hatte. Ein Goldregen ergoß sich über die Bouffes. Weit nach außen hin wirkte dieser Erfolg. War Offenbach bis dahin in erster Linie eine Pariser Lokalberühmtheit gewesen, so wuchs er nun zu internationaler Größe. Orpheus brachte ihm den ersten und frischesten seiner europäischen Erfolge. Hier fand sich alles konzentriert vor, was in späteren, an sich nicht wertloseren Werken einzeln zur Entfaltung kommen sollte. Übermut und Grazie, Frechheit und liebenswürdige Koketterie, zartsinnige Lyrik und ausgelassene Groteske vereinten sich zu einem Ganzen von harmonischen Proportionen. Es war die tollste Persiflage traditioneller Größe, welche man je erlebt hatte — und doch verleugnete sie selbst in den gewagtesten Situationen nicht die Hand des geistvollen Meisters. Allen Angriffen zum Trotz hat sich der Orpheus bis auf die Gegenwart erhalten als das Leben sprühende, an Witz und unerschöpflicher Reichhaltigkeit der Ideen über-

quellende Werk Offenbachs. Keine der späteren Partituren hat mit gleicher Unverwüstlichkeit dem Wechsel des Geschmackes, den gesteigerten Ansprüchen des Publikums standzuhalten vermocht. Heut noch erblicken wir in diesem Werk die vollendetste künstlerische Tat Offenbachs. Mögen wir seiner Muse zugeneigt oder feindlich gesinnt sein, vor dem Orpheus müssen wir respektvoll anhalten und der glücklichen Intention seines Schöpfers bewundernd Anerkennung zollen.

* * *

In Offenbachs Entwicklungsgang bedeutet der Orpheus einen entscheidenden Wendepunkt. Bis hierher hatte sich der Instinkt durchgetastet — jetzt erwachte das Bewußtsein. Das Streben nach der Komischen Oper hatte Offenbach zur Gründung der Bouffes getrieben. Durch die behördliche Vorschrift war er dem Gebiet der einaktigen Singspiele und Operetten zugeführt worden, und hatte hier seine Begabung in den liebenswürdigsten, und bezauberndsten Farben spielen lassen. Der Erfolg des Orpheus aber öffnete ihm die Augen. Von rastlosem Arbeitseifer erfüllt, von der Bedeutung und Eigenart seines Talentes fest überzeugt, ehrgeizig und erwerbslustig, sah er den Weg zum Ruhme nun offen vor sich liegen. Hier war er unumstrittener Alleinherrscher. Keiner kannte wie er die Formel, welcher die Geister des Frohsinns gehorchten. Wie jener Zaubermann

der Sage brauchte er nur die Fiedel anzurühren, um unwiderstehliche Heiterkeit zu entfesseln. Und er machte Gebrauch von dieser Geheimwissenschaft. Bis zum Erlöschen der Kräfte strich er seine Geige, immer neue Kobolde heraufbeschwörend. Toller und toller schlang sich der Reigen, in phantastischem Wirbel drehten sich die Gestalten zu unübersehbarem Gewirre, — bis die Saiten sprangen und der dämonische Spieler mit wehmütigem Seufzer zu Boden sank.

Was hilft es heut zu fragen, wie sich wohl Offenbachs Talent hätte entfalten können, wäre es in andere, ruhigere Bahnen gelenkt worden? Mehrere Entwicklungsmöglichkeiten sind jedem Menschen, jeder Kunsterscheinung eingeboren. Die zeitliche Umgebung aber wirkt meist nur auf eine davon befruchtend. Diese blüht auf, die anderen verkümmern. Bis zum Orpheus zeigt Offenbachs Werden ein zweifelndes Schwanken, ein unentschlossenes Streben nach verschiedenen Zielen. Nun war das entscheidende Wort gefallen. Ein neuer, bisher von keinem beschrittener Weg hatte sich aufgetan. Der Dämon des Erfolges stand hinter Offenbach und peitschte ihn vorwärts.

Alle Etappen dieses Weges schrittweise bis ins einzelne zu verfolgen, würde bei der außerordentlichen Fruchtbarkeit Offenbachs zu weit führen. Existieren doch von Offenbach 102 selbständige Singspiele resp. Operetten und Opern, daneben eine beträchtliche Anzahl Revuen, die sehr schnell der

Vergessenheit anheimfielen, zahlreiche Einlagen, Lieder und Ensembles für eigene und fremde Werke, Gelegenheitskompositionen verschiedenen Umfanges. Einen erheblichen Teil seiner Arbeitszeit nahmen auch die oft sehr einschneidenden Umarbeitungen älterer Werke in Anspruch. Rechnet man dazu seine direktorialen Verpflichtungen, Engagementsabschlüsse und Repertoireaufstellungen, bedenkt man, daß er persönlich die Einstudierung seiner Novitäten leitete und nicht nur oft in Paris von einem Theater zum andern flog, sondern häufig auch Abstecher nach Wien, London, Berlin, Ems und Baden-Baden unternahm — so entrollt sich vor uns das Bild eines arbeitsvollen Daseins. An den industriellen Operettenbetrieb, zu dem Offenbach durch seine Erfolge verleitet wurde, heftete sich ein Fluch, der den nimmermüden, rastlosen Mann marterte und zermürbte. In dem Maße, wie sein Ruhm stieg, häuften sich die Aufträge. Es gab Zeiten, wo er die Repertoirestücke für drei bis vier Pariser Bühnen zugleich schrieb und daneben noch Verpflichtungen für Wien und Berlin übernahm. Mit peinlicher Gewissenhaftigkeit löste er seine Versprechungen ein, ohne freilich zu übersehen, daß seine reizbaren Nerven bei einer derartig aufreibenden Tätigkeit völlig ruiniert wurden.

Machtlos stand er den Ausbeutungsversuchen der Welt gegenüber — die Geister, welche er beschworen hatte, waren nicht mehr zu halten. Charakteristisch für seine Stimmung in derartigen Situationen ist ein Brief, welchen er während der Vorbereitungen zur

Direktionsübernahme in der Gaîté an seine Mitarbeiter richtet. Als vorsichtiger Mann, der seine Schwächen genau kennt, ohne ihnen Einhalt tun zu können, will er üblen Folgen vorbeugen und schreibt: „Von dem Wunsche beseelt, immer ausgezeichnete Beziehungen zu den Herren Chivat und Duru zu unterhalten, bitte ich Unterzeichneter, Jacques Offenbach, Komponist, wohnhaft zu Paris, Rue Lafitte, meine Mitarbeiter hiermit im voraus und schriftlich auf das Förmlichste um Verzeihung. Die Herren Chivat und Duru können sich bei jeder Gelegenheit, wo sie sich beleidigt fühlen, dieser Erklärung bedienen, ohne indessen irgendeinen materiellen Gewinn oder Vorteil daraus zu ziehen. Diese im voraus gemachten Entschuldigungen sind streng persönlicher Natur. Jacques Offenbach."

Der Galgenhumor dieses eigenartigen Ablaßbriefes für zukünftige Sünden ist zweifellos echt und läßt erkennen, wie sehr Offenbach die übernatürliche Spannung und gesteigerte Reizbarkeit seiner Nerven empfand und wie sehr die daraus entspringende spontane Heftigkeit der natürlichen Liebenswürdigkeit seines Wesens widersprach. Direktoriale Sorgen waren es meist, welche ihn am schwersten peinigten. Der Künstler und der industrielle Unternehmer gerieten in Konflikt miteinander, und schädigten sich gegenseitig. Die Bouffes schienen zwar eine Goldgrube zu sein, und die allmählich von allen Seiten zuströmenden Tantiemen enthoben Offenbach zunächst aller Sorge. Doch auf wie lange

durfte er den Bestand dieser günstigen Zustände veranschlagen? Wieder mußte er auf Neues sinnen. Der Direktor Offenbach zwang den Komponisten Offenbach Steigerungen zu erfinden. Die Travestierung des klassischen Altertums hatte sich im Orpheus bewährt. Wie, wenn man der Parodie des Hellenentums eine solche des Mittelalters als Pendant an die Seite setzte? Die Legende von der heiligen Genoveva mußte herhalten. Auch hier wurden die Dinge auf den Kopf gestellt: ein trottelhafter Gemahl, eine lüstern lockere Genoveva nebst den erforderlichen Nebenpersonen. Der Plan schien glückverheißend — dennoch schlug er fehl. Bei der Erstaufführung mußte ein Polizeiaufgebot die neugierigen Massen zurückhalten. Spätere Vorstellungen fanden vor leeren Bänken statt. Genoveva war aller aufgewendeten Bemühungen zum Trotz ein herber Mißerfolg. Doch wie man ungeratenen Kindern erhöhte Zärtlichkeit entgegenbringt, so hegte auch Offenbach zeitlebens eine besondere Vorliebe für dieses Werk. Zweimal ließ er den Text gründlich umarbeiten, vermehrte er die Musik, erhöhte er die Pracht der Ausstattung. Umsonst, seine Bemühungen blieben erfolglos — Genoveva vermochte nie eine anhaltende Wirkung zu erzielen.

Offenbach griff wieder auf ältere Rezepte zurück. Neue Einakter wurden komponiert: Daphnis und Chloe, der Ehemann vor der Tür, Apotheker und Perückenmacher, Salon Pitzelberger, Herr und Madame Denis, Jacqueline, Venedig in Paris, Il

signor fagoto. Vor allem aber eine der schönsten Blüten Offenbachscher Kabinettkunst: „Fortunios Lied“ — der vollendetste seiner Einakter, dessen Erfolg sogar den des Orpheus übertraf. Kleine Kostbarkeiten befanden sich auch unter den übrigen Stücken, denen noch Les bavards anzureihen sind. Weniger glücklich bewährte sich Offenbachs Talent umfangreicheren Arbeiten gegenüber. Für Wien schrieb er auf Bestellung ein Ballett: „Die Rheinfeen“, in Paris reichte er mit der großen Operette „Die schönen Weiber von Georgien“ seinen Abschied als Direktor der Bouffes ein. Aller Mühen und Erfolge ungeachtet konnte er die Leitung nicht weiterführen. Die Kostenlast war erdrückend. Die Einnahmen ver mochten kein Gleichgewicht herzustellen. Offenbach verließ die von ihm ins Leben gerufene Bühne. Zwar wurde die künstlerische Verbindung zunächst aufrechterhalten, doch stand Offenbach nun dem Theater als Privatmann gegenüber. Angebote anderer Bühnen wurden im erhöhten Maße berücksichtigt, und bald sollte sich die äußerliche Trennung Offenbachs von den Bouffes zu einem schweren Zerwürfnis verschärfen.

Zunächst galt es den Mißerfolg der Genoveva auszuwetzen, Paris und seine europäischen Filial-Bühnen durch etwas Neues, noch nie Dagewesenes zu verblüffen. Lange hatte Offenbach im Verein mit seinen Librettisten gesucht — da kam man auf den Plan zur „Schönen Helena“. Das Milieu war dem des Orpheus kulturell verwandt, nur profaner. Es

überbot den Vorgänger an sexueller Pikanterie, es vervierfachte das Parodistische, entstellte das Original bis zur Unkenntlichkeit und behängte es mit Zoten, zweideutigen wie eindeutigen. Das spöttische Lächeln des Orpheus verzerrte sich in der Helena zur faunischen Grimasse. Zu sehr war das Publikum verwöhnt, man mußte es mit Ruten kitzeln. Dann reagierte es wieder lebhaft, und bejubelte die neueste Schöpfung des alten Rattenfängers, der seiner Pfeife immer schrillere Töne entlockte. Noch hatte er nicht alle verfügbaren Register gezogen. Abgehetzt fliegt er von Stadt zu Stadt, seine munteren Weisen trällernd, bald hier bald dort auftauchend, so daß seine nächsten Freunde oft wochenlang nichts Genaues von ihm wissen. „Sie verlangen", schreibt er im Februar 1865 an einen Pariser Bekannten, „von mir Auskunft darüber, wie ich die letzten drei Monate zugebracht habe? Was ich getan habe, was ich tue, und was ich zu tun beabsichtige?

Meine Vergangenheit, meine Gegenwart, meine Zukunft? Mein Glück oder mein Unglück?

Was ich getan habe, läßt sich in wenig Worte fassen. Ich habe die ‚Schöne Helena' in Paris einquartiert und bin von Paris fortgefahren, um ihr in Wien und Berlin Quartier zu bereiten.

In Wien hat die erste Vorstellung am 17. März stattgefunden, und Sie selbst haben, glaube ich, ihren großen Erfolg berichtet.

Am 9. April war ich wieder in Paris.

Eine rheumatische Krankheit (unter uns und

vertraulich: es war die Gicht) erwartete mich am Bahnhof und bemächtigte sich eines meiner Beine. Ich hatte einige freie Tage und ließ sie gewähren.

Wenn man so unansehnlich und so mäßig ist, wie ich es bin, so empfindet man eine gewisse Eitelkeit, dabei ein Leiden einzugestehen, das sich gewöhnlich nur die Mächtigen der Erde aussucht.

Ich habe die Gicht gehabt, ich erkläre es noch einmal, und Sie können es drucken lassen. Was mich aber nicht gehindert hat, mein Zerwürfnis mit den Bouffes auf gütlichem Wege zu beendigen.

Sie wissen, auf welche Art dies geschah. Ich übernehme die künstlerische Leitung des Theaters, das ich gegründet habe.

Da ich noch in Deutschland zu tun hatte, so hat die Gicht sich nolens volens von mir trennen müssen. Ich bin nach Berlin zurückgereist, wo ich die erste Aufführung der ‚Schönen Helena' dirigiert habe. Der Erfolg war mindestens ebenso groß wie in Wien, und ich bin nach der dritten Vorstellung zurückgekommen.

Soviel über die Vergangenheit! Die Gegenwart besteht in der Vorbereitung der Zukunft:

1. Ich verfasse ein zweiaktiges Stück für Ems; der ‚Lazzaroni', Mitarbeiter sind Nuiter und Tréfeu.
2. Drei Akte für die Bouffes ‚Die Schäfer', Text von Hector Crémieux und Philippe Gille.
3. ‚Blaubart', das große Winterstück für die Varietés mit Ludovic Halévy und Meilhac.

Aber mehr als alles das beschäftigt mich die Neuorganisation der Bouffes.“ *)

So wandelt Offenbach wieder auf Direktionspfaden, und arbeitet gleichzeitig an drei großen Operetten. Als Original hatte er seinen gelungensten Wurf bereits mit dem Orpheus getan — als Musiker aber ging er jetzt seiner reifsten Schaffenszeit entgegen. Partitur über Partitur entstand. Jede ein geschlossenes Meisterwerk, strotzend von Erfindung, voll individueller Wendungen und geistreicher Aperçus. „Die Musik dieses Maëstro trägt ein Kleid aus Moireestoff mit wechselnden Farben — es ist immer dasselbe Kleid, aber nie derselbe Reflex“, schrieb Tarbé im Gaulois. Hinter einander entstanden jetzt „Die Schäfer“, „Blaubart“, „Pariser Leben“, „Die Großherzogin von Gerolstein“, „Robinson Crusoe“, „Périchole“, „Kakadu“, „Die Prinzessin von Trapezunt“, „Die Banditen“. Ein Zeitraum von nicht mehr als fünf Jahren umschließt das erste und das letzte dieser Werke, zwischen denen noch „Die Hansi weint — der Hansi lacht“, „Die Insel Tulipatan“ und die „Diva“ rangieren. Durchweg ist der Erfolg enorm. Bei der für das Ausstellungsjahr 1867 geschaffenen ‚Großherzogin‘ steigert er sich zu frenetischem Jubel. Unerschöpflich strömen die Melodien und keine verleugnet ihre aristokratische Abstammung. Offenbach ist nicht nur eine europäische Berühmtheit, er wird der Tyrann

*) Mitgeteilt bei Martinet.

OFFENBACH UND DIE DIREKTOREN

AUS DEM MUSIKHISTORISCHEN MUSEUM DES HERRN
FR. NICOLAS MANSKOPF IN FRANKFURT AM MAIN





der Theater. Die Direktoren warten in seinem Vorzimmer. Die Zeitungen bringen täglich neue Berichte über seine Pläne. Bald wird sein Name in Verbindung mit dem Théâtre de la Porte St. Martin, bald mit dem Châtelet, bald mit dem Théâtre du Palais Royal genannt. In den Variétés und in den Bouffes ist er unumstrittener Herrscher. Die Opéra comique führt den „Robinson“ auf, Berlin und Wien wetteifern mit den Pariser Bühnen. Im rasenden Taumel dreht sich Europa nach Offenbachs schmeichelnden Weisen, hüpft es nach seinen zuckenden elektrisierenden Rhythmen. Bis zur Besinnungslosigkeit steigert sich der Rausch. Jubelnde Fanfaren verkündigen die Entstehung jeder Novität, verlangend greift man danach, um einen Heißhunger zu befriedigen, der im Genusse immer wilder wird.

Während so die zivilisierte Welt nach Offenbachs Tönen ihre Lebensfreude in einem orgiastischen Cancan austobt, sitzt der Schöpfer dieser Melodien in seinem Arbeitszimmer, die von der Gicht geplagten Glieder in schwere Pelze eingehüllt. In fliegender Eile schreibt er Note um Note. Naß noch wird ihm das Papier weggerissen. Geschwindigkeit tut Not. Noch steht der Kurs hoch — wann wird er fallen? Zwar scheint die Situation auf lange Zeit gesichert. Offenbach fühlt, daß ihm noch ein reicher Schatz zur Verfügung steht, den die Welt mit barer Münze verzinsen sollte. So lange ihm die Texte nicht ausgehen, ist er vor Verlegenheiten sicher. Seine

Mühle klappert rastlos, seine Aktien steigen ohne Unterlaß. Die Ausstellung bringt ihm Triumphbezeigungen, wie nur wenige sie erleben durften. Allabendlich ein bis auf den letzten Platz gefülltes Haus, in den Logen die Spitzen der Gesellschaft, die vornehmste Aristokratie, die bedeutendsten Diplomaten, ja die Souveräne der größten Reiche Europas. Alle pilgern sie zu Offenbach. Alle wollen bei ihm die Weihe für Paris empfangen, durch seine Harmonien sich einstimmen lassen für den Genuß der Weltstadt, für die Freuden des Daseins, für den selbstvergessenen Rausch des Augenblicks.

* * *

Es war ein bacchantischer Taumel, Faune und Phrynen in den Kostümen aller Zeitalter feierten Orgien. Doch der Gegenschlag blieb nicht aus. Während der Unternehmungsgeist Offenbachs sich immer neue Gebiete unterwarf, während er das Autoritätsprinzip nach jeder Richtung hin untergrub, und sein Spott die unverletzlichsten Traditionen anfraß, bereitete sich eine politische Umwälzung vor, welche auch die bisherige Existenzbasis Offenbachs vernichten sollte. Eine fatalistische Fügung wollte es, daß diese Wendung der Dinge gerade in dem Augenblick eintrat, wo Offenbach mit einem kühnen Sprunge das bisher gepflegte Gebiet der Zweideutigkeiten und Anspielungen verlassen und zur offenkundigen politischen Satire übergehen wollte.

Im Oktober 1869 überraschte der Figaro seine Leser durch die Mitteilung, Sardou und Offenbach hätten sich zu gemeinschaftlichem Schaffen verbunden und planten für die kommende Saison eine Novität, deren Libretto der berühmte Dichter der „Patrie“ schrieb, während Offenbach für die Musik eintrat. „Die Herren Sardou, Boulet*) und Offenbach haben ihre Unterschriften unter einen Vertrag gesetzt, kraft dessen das Gaîté-Theater am 15. Oktober 1870 eine große feenhafte Bouffe-Opéra in 3 Akten und 20 Bildern von Sardou und Offenbach aufführen wird. Was für eine prächtige Premiere das geben wird“, so schloß die Figaro-Notiz. Paris war erstaunt, Sardou und Offenbach Hand in Hand zu erblicken. Sardou selbst überraschte Offenbachs Vorschlag, ihm ein Feenstück zu schreiben, doch bald willigte er ein. Die Feerie sollte ihm als Mittel dienen, dem Kaiserreich in allegorischer Form das Horoskop zu stellen: den Sturz durch die radikale rote Partei zu prophezeien.

So entstand der Text zu „Roi carotte“, König Mohrrübe — einem der denkwürdigsten politischen Feenmärchen, dessen Fabel noch vor der Aufführung des Stückes zum geschichtlichen Ereignis wurde. Martinet erzählt sie in seiner Biographie: „König Fridolin hat eine fremde Prinzessin geheiratet, die in der Mode und der eleganten Welt den Ton angibt und der er sogar die Zügel der Regierung bereitwillig überläßt. Er, der jeden Augenblick das

*) Der damalige Direktor der Gaîté.

Andenken seiner großen Vorfahren anruft, aber durchaus nicht daran denkt, ihren Tugenden nachzueifern, ahnt, umgeben von seinem sonderbaren Hof nichts davon, daß in seinem eigenen Palaste sein Feind wacht. Dieser ist eine böse Fee, eine geschworene Feindin des Königsgeschlechtes, die schon den Vater Fridolins verfolgt hat und ihr Werk jetzt an dem Sohn vollenden will. In einer dunklen Nacht geht sie in den Gemüsegarten des Schlosses, erweckt mit ihrem Zauberstabe die Wurzeln (radix, radical) und unter ihnen die Mohrrübe, welche sie zu ihrem König bestimmt. Im Palast herrscht Festesfreude, überall wird gesungen und gelacht. Niemals hat Fridolins Ruhm solchen Glanz erreicht, noch nie schien seine Herrschaft sicherer gegründet (eine Anspielung auf die Weltausstellung 1867). Plötzlich erscheint König Mohrrübe mit seinem grotesk lächerlichen Gefolge. Mit Spott und Hohn wird er begrüßt und beinahe fortgejagt, als man mit einem Male auf einen Wink der Fee hin an ihm alle diejenigen Tugenden bemerkt, welche dem König Fridolin fehlen. Da beugen sich die Minister, der Hof und das ganze Volk vor der roten Erscheinung, und so ist Fridolin durch den Feind, den er eben noch verspottete, vom Throne verdrängt. In Begleitung eines treuen Genius durcheilt er die Welt, während König Mohrrübe sich die Krone aufs Haupt setzt, sich mit Fridolins Räten umgibt, und auf seinem Throne Platz nimmt. Und da bemerkt man, daß der neue Herrscher alle Fehler, die man

dem andern vorwarf, in hundertfachem Maße besitzt. Man erzittert unter seiner Tyrannei. Er selbst denkt nur daran, sich mit Zuckerwerk vollzustopfen und sein Helmbusch, der zuerst so siegreich winkte, fällt ihm vom Haupte. Die Empörung beginnt erst leise sich vorzubereiten, bis sie laut zum Ausdruck kommt. Voll Furcht und Entsetzen verkriecht sich Mohrrübe unter die Erde, wo er wie früher zum Gemüse wird, und der geläuterte König Fridolin wird wieder anerkannter Herrscher seines Volkes."

Das Manuskript war abgeschlossen, die Partitur zum größten Teil vollendet, und die Proben in der Gaîté sollten beginnen. Da brach der Krieg aus. Die Theater schlossen ihre Pforten, in den Foyers pflegte man die Verwundeten, an Stelle der Kritiken brachten die Zeitungen Kriegsberichte. Innerpolitische Wirrnisse traten zu den äußeren Niederlagen. Die Revolution und die Schreckenstage der Kommune hielten alle Gemüter in Erregung und ließen kein Interesse für künstlerische Allotria aufkommen. Als endlich geordnete Zustände zurückkehrten, und Sardou seinen Text wieder durchlas, fand er, daß das einstige Märchen jetzt nur eine phantastisch aufgeputzte Kopie der Wirklichkeit war. Das Menetekel, welches im „Roi carotte" ausgesprochen war, hatte sich erfüllt und die nachträgliche Prophezeiung schien nun überflüssig. Indessen glaubte Sardou an die Rückkehr Napoleons und so wurde nach gründlicher Umarbeitung der „Roi carotte" doch vollendet und aufgeführt.

Aus einer politischen Satire schärfster Form wurde jetzt durch die Umwälzung der Verhältnisse ein mit mäßig pikanten Reizen ausstaffiertes Kassenstück. Dieses Schicksal des „Roi carotte" charakterisiert den Lebensgang Offenbachs unter der Republik. Der Triumphator von gestern verwandelt sich heut in einen nüchtern geschäftlichen Alltagsmenschen. Zwar hatte die Schöpferkraft des Orpheuskomponisten keineswegs nachgelassen. Mühelos flossen ihm nach wie vor die Noten aus der Feder. Geistsprühende und witzige Aperçus standen ihm zur Verfügung. Die Melodien strömten wie früher in unverminderter Frische und keckem Liebreiz. Doch der glänzende Rahmen, in dem Offenbachs Originalität am treffendsten zur Geltung kam, war zertrümmert. Das veränderte politische Bild hatte auch die künstlerischen Verhältnisse gewaltig beeinflußt. Die Tagesgrößen von gestern erschienen heut verblaßt und abgebraucht. Der innere Reinigungsprozeß, welcher Frankreich säuberte, fegte neben vielem Überlebten und Schädlichen manches Gute und Entwicklungsfähige beiseite, und unter den Opfern befand sic hauch Jacques Offenbach.

Äußerlich betrachtet zwar hielt er sich noch einige Zeit aufrecht. Die zugkräftigsten seiner alten Stücke wurden nach Beendigung des Krieges weiter gegeben, alljährlich erschienen mehrere Novitäten von ihm, die mit lebhaftem Beifall begrüßt wurden. Aber es war nicht mehr derselbe, unmittelbare Erfolg wie früher. Der eigentliche Lebensnerv des Offenbachs-Genres war durchschnitten, die Aktualität

war dahin. Offenbach empfand schmerzlich das Nachlassen seiner Zauberkraft. Durch doppelte Anstrengungen suchte er das widerspenstige Glück an sich zu fesseln. Von Krankheit geplagt, vom Mißgeschick verfolgt, wird der einstmalige unumschränkte Beherrscher des fröhlichen Paris zum Schatten herabgedrückt. Müde und matt schleppt er sich mit bewundernswerter Energie durch zehn von bescheidenen Lichtblicken erhellte Jahre und sinkt endlich kraftlos zusammen, nachdem er kurz vor dem Ende sich einmal noch in voller Größe aufgerichtet hat.

* * *

Wie in der ersten Hälfte seines Lebens betätigt sich Offenbach auch nach den Kriegsjahren als Direktor. Wie ehemals wagt er übermütige Spekulationen, spielt er Va banque. Doch der Wurf mißlingt. Im Januar 1873 hielt Offenbach seinen Einzug in die Gaîté. Diese Bühne blickte bereits auf eine bewegte Vergangenheit zurück, als der wagemutige Cancanzauberer einzog. Ihren ursprünglichen Platz am Boulevard du temple hatte sie vor wenigen Jahren vor Haußmanns neuen Straßenanlagen räumen müssen und befand sich nun auf dem neu angelegten Square des arts et métiers am Boulevard Sebastopol. Innen für damalige Verhältnisse modern und luxuriös ausgestattet, diente sie der ordinärsten Revolver- und Schauerdramatik zur Pflegestätte. Als

Offenbach die Gaîté übernahm, trug er sich mit hochfliegenden Plänen. Gesprochenes Drama und Operette sollten gleichzeitig kultiviert werden, die Reize hervorragender Novitäten, künstlerischer Darstellung und blendender Ausstattungseffekte vereint auf das Publikum wirken. Geld genug besaß er, um sich die Verwirklichung seiner Absichten etwas kosten zu lassen.

So gewaltig war der Umschwung: als Begründer der szenischen Miniatur, der musikalischen Kammerspiele hatte Offenbach begonnen. Als Unternehmer großen Stiles, als Kostüm- und Dekorationsspekulant endete er. Eine Armee von Musikern und Choristen wurde angeworben, eine Schauspielertruppe, welcher verschiedene Namen von bestem Klange angehörten, eine für die anspruchsvollsten Werke genügende Sängerschar, ein zahlreiches Ballettpersonal. Alle Mittel wurden aufgeboten, der Etat war ungeheuer, und selbst bei ständig guten Einnahmen kaum zu decken. Drei Monate hindurch blieb das Theater baulicher Veränderungen wegen geschlossen. Außer der Kaufsumme von 316000 Frank hatte Offenbach 154000 Frank Bauunkosten bei einem Tagesetat von 7000 Frank — bevor der erste Sous verdient war. Einen Augenblick lang schien zwar das alte Glück mit noch vermehrten Gaben zu seinem Günstling zurückkehren zu wollen. Die Schauspiele und Balletts, welche Offenbach aufführte, gefielen und lockten die Menge. „Orpheus“ in einer märchenhaft üppigen Ausstattung mit phantastischen Ballett-

BRASILIANER UND HANDSCHUHMACHERIN
IM „PARISER LEBEN“

AUS DEM MUSIKHISTORISCHEN MUSEUM DES HERRN
FR. NICOLAS MANSKOPF IN FRANKFURT AM MAIN





einlagen bewährte seine alte Zugkraft. Gleichzeitig errang in der Renaissance der für die niedliche Mm. Théo geschriebene Einakter „Pomme d'api" und der später komponierte Dreiakter „La jolie parfumeuse" rauschenden Beifall. Bald aber zeigte es sich, daß der äußere Erfolg trügerisch war und gefährliche Klippen in sich barg. Offenbachs Prachtliebe und Verschwendungssucht, sein Hang zu übertriebenem Luxus und dekorativem Aufputz, zur Entfaltung blendender Massenwirkungen sollte ihm jetzt zum Verhängnis werden. Zwar errang die Umarbeitung der „Périchole" zu einer dreiaktigen Operette kurz anhaltenden Beifall, in den Bouffes erschien „Madame l'archiduc" und in London der für ein Honorar von 60 000 Frank bestellte Einakter „Wittington und seine Katze". Aber diese Erfolge vermochten den drohenden Ruin der kostspieligen Gaîté nur auf kurze Zeit hinzuhalten, nicht abzuwenden. Den unmittelbaren Anlaß zur Katastrophe gab die Einstudierung von Sardous Schauspiel „La Haine". Die ungeheuren Ausgaben und Mühen, welche Offenbach an dieses Werk wendete, und durch die er ein historisches Drama zu einem Prunk- und Ausstattungsstück ummodelte, waren vergebens. Die Aufführung brachte einen vollständigen Mißerfolg, und Sardou sah sich bald veranlaßt, das Stück zurückzuziehen. 28 mal war es aufgeführt worden und 31 Tage hatte Offenbach das Theater der Vorbereitungen wegen geschlossen. Um wenigstens das völlig neu angefertigte mittel-

alterliche Kostüm- und Dekorationsmaterial verwenden zu können, beschloß Offenbach, sein Schmerzenskind „Genoveva von Brabant“ wieder vorzunehmen und in ein neues Gewand zu stecken. Doch mit der versuchten Auffrischung dieses stets wirkungslosen Werkes war der Zusammenbruch der Gaîté besiegelt. Wenige Monate noch — und im Frühjahr 1875 mußte Offenbach eine Versammlung seiner Mitglieder einberufen, um ihnen die Auflösung seines Unternehmens anzukündigen. Sein Vermögen war verloren, seine Autorrechte auf drei Jahre verpfändet und seiner Krankheit zum Trotz nahm er das Angebot an, in New York und Philadelphia Gartenkonzerte zu dirigieren, um seine Finanzen wieder aufzubessern. Manche Pläne für zukünftiges Schaffen wurden durch den Zusammenbruch der Gaîté vereitelt. So blieb die Musik zu einem großen Ausstattungsstück „Don Quixote“ unvollendet liegen. Mit welch phantastischen Bühneneffekten Offenbach dabei zu rechnen dachte, läßt sich ermessen, wenn man bedenkt, daß die Herstellung eines einzigen, aus acht Verwandlungen bestehenden Aktes, „Sancho auf der Insel Movataria“, auf 60 000 Franks veranschlagt war. Offenbach war also bis zur Zauberposse herabgesunken und er sollte dieses Gebiet in den kommenden Jahren noch mit mehreren Werken anbauen.

Für den Augenblick galt es, sich aus der Verlegenheit herauszuarbeiten. Drei Aufträge verschiedener Art lagen zunächst vor, und Offenbach hetzt sich atem-

los ab, um seinen Verpflichtungen nachzukommen. Er leitet persönlich die Proben, eilt von Theater zu Theater, und in dem Wagen, welcher ihn fährt, befindet sich ein Arbeitspult für den rastlos Tätigen. In den Variétés erscheint, mit mäßigem Beifall begrüßt, ,,La boulangère a des écus", die Gaîté unter Offenbachs Nachfolger Vinzentini bringt die Ausstattungsoper ,,Die Reise nach dem Mond". Wenige Wochen später kündigen die Bouffes die ,,Kreolin" an. In dem Verzeichnis der wertvollen Werke Offenbachs zählen alle drei Stücke nicht mit. Zur Erzielung klingenden Gewinnes flüchtig hingeworfen, halfen sie dem in seiner Existenz Bedrohten jedoch über die augenblickliche Notlage hinweg. Dann dampft Offenbach nach Amerika, um dort im Ausstellungsparke von Philadelphia seine Lehren zu verkündigen. In einem mit liebenswürdiger Einfachheit geschriebenen Buch: ,,Notes d'un musicien en voyage" hat er seine Fahrt- und Reiseeindrücke geschildert, feinsinnig und klug nicht nur musikalische Dinge, sondern auch Erscheinungen auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens streifend und zwanglos besprechend. Aufgemuntert durch den Beifall der Amerikaner, für den Zeitverlust und die lange Trennung von der Familie entschädigt durch reich bemessenes Honorar, kehrt er aus Philadelphia zurück, um in der alten Welt den Kampf um den Tageserfolg wieder aufzunehmen.

Es sind keine überwältigenden Heldentaten, welche er zunächst vollbringt. Kleineren Werken,

wie dem Einakter „Le but de Pierrette et Jacquot“ und der vergrößerten Umarbeitung der „Boite au lait“ folgt die Ausstattungsposse „Doctor Ox“ nach Jules Vernes Roman und der Dreiakter „Der Markt von St. Laurent“.

Doch die Aktien Offenbachs sanken von Tag zu Tag. Es kam der Moment, wo sein Name vom Spielplan der Pariser Theater gänzlich verschwand. Offenbach war historisch geworden, und er hatte das Unglück, diese unerfreuliche Wendung, die einmal jeden heimsucht, noch persönlich zu erleben. Trübe Wolken beschatteten sein Dasein. Wie anders sah die Welt doch jetzt aus, als vor wenigen Jahren, wo sein Name allein Paris und seine Gäste bezaubert hatte. Wie schmerzlich war der Abstand der beiden Ausstellungsjahre 1867 und 1878. Damals war Offenbach der höchste Trumpf aller Direktoren. In der Komischen Oper, in den Bouffes, Variétés, im Palais Royal triumphierte er, und die „Großherzogin“ beherrschte die Bühnen aller Weltstädte. Jetzt schien er der Vergessenheit anheimgefallen zu sein. Neue Tagesgötter wurden angebetet. Doch sobald gab Offenbach sich nicht verloren. Seine Arbeitskraft war noch ungeschwächt, und kaum machte sich wieder eine leise Strömung zu seinem Gunsten bemerkbar, als er seine Freunde durch die Aufführung von „Madame Farart“ in den Folies dramatiques in Erstaunen setzte. „Offenbach hat nie mehr Talent gehabt als jetzt“, schrieb Leon Kerst in der „Presse“, und die nächste Zukunft

schien ihm recht zu geben. Zwar erlebte die „Marokkanerin“ in den Bouffes eine vollständige Niederlage. Umso größer war die Begeisterung nach der Aufführung der „Tochter des Tambourmajors“ in den Folies dramatiques. Der Offenbach aus der besten Zeit der sechziger Jahre schien wiedererstanden, staunend bewunderten Kritik und Publikum die Lebensfrische und Elastizität des alternden Meisters. Eine noch größere Überraschung bereitete Offenbach für seine Zeitgenossen in aller Stille vor — eine Überraschung, von deren Effekt er selbst Genugtuung für manche Kränkung erhoffte: die Einstudierung von „Hoffmanns Erzählungen“.

Jahrelang schon datierte der Plan zu diesem Werke zurück. In sorgsamer Arbeit langsam vorwärtsschreitend, alles Minderwertige mit peinlicher Genauigkeit ausmerzend, war Offenbach bis zum Abschluß des Klavierauszuges gelangt. Die Darsteller des Werkes waren von ihm selbst gewählt worden, in seiner Wohnung hatte er ihnen die Oper vorspielen lassen, um sie mit ihren Rollen vertraut zu machen. Mit Beginn des Winters sollten die Proben in der Komischen Oper ihren Anfang nehmen. Schwer leidend ließ sich Offenbach nach dem Theater tragen, um die vielgeliebten Melodien zum erstenmal erklingen zu hören. Die Seinigen erhofften eine belebende Rückwirkung der Proben auf den Patienten. War es doch schon öfter vorgekommen, daß der sieche Körper in anregender Umgebung neue Kräfte gewonnen, in der nervenreizenden Theater-

atmosphäre Krankheit und Schmerzen vergessen und sich ganz dem dämonischen Zauber der Bühne hingegeben hatte. Auch diesmal schien das Mittel zu wirken. Die Freude, sein am meisten hochgeschätztes Werk von den Brettern der Komischen Oper herab erklingen zu hören, endlich alle die Gegner zum Schweigen zu bringen, die ihn als Musiker nicht ernst nehmen wollten, verdoppelte seine Kräfte. Ohne abzusetzen arbeitete er. Der fertige Klavierauszug wurde durch Eintragung der wichtigsten Instrumentationsdetails ergänzt und der letzte Teil der Arbeit, die Anfertigung der Partitur sollte begonnen werden.

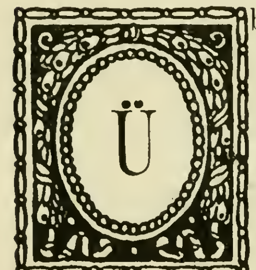
Da, am Nachmittage des 4. Oktober 1880 überfällt ein Erstickungsanfall den im Kreise seiner Familie Arbeitenden. Nach langer Ohnmacht wieder zum Bewußtsein erwacht, sieht Offenbach sich von seinen trauernden Angehörigen umgeben. Er fühlt, daß der Abschied nahe ist, wenn auch der letzte Kampf noch einige Stunden dauert. Ein Priester empfängt seine letzten Worte. Bis zum nächsten Morgen währt das Leiden — um dreieinhalb Uhr setzt ein Herzschlag dem tatenreichen Leben ein Ziel.

Wie ein Lauffeuer verbreitete sich die Kunde von dem schnellen Hinscheiden Offenbachs in der Stadt und auf den Boulevards. Ein imposantes Gefolge geleitete den Leichnam von der Madeleine, vorüber an den Stätten der Triumphe, den Bouffes und den Varietés nach dem Friedhofe des Montmartre.

So zog der tote Offenbach aus der Stadt, ehe er das letzte Wort gesprochen hatte.

Zwei Partituren fanden sich in seinem Nachlaß: „Hoffmanns Erzählungen“ und „La belle Lurette“. Die zweite war bis auf geringe Einzelheiten fertig. Léo Delibes vollendete sie und wenige Wochen nach dem Tode Offenbachs fand die Erstaufführung statt. Längere Vorbereitungen erforderte die Wiedergabe von „Hoffmanns Erzählungen“. Guirand ließ sich auf vieles Bitten der Hinterbliebenen herbei, die Instrumentation auszuführen. Im Februar erst konnte die Vorstellung angekündigt werden. Sie gab dem Toten, was der Lebende vergebens erstrebt hatte: den Siegerpreis der Opéra comique, den ihm die Nachwelt, freudiger noch als die Zeitgenossen, bestätigt hat.

PERSÖNLICHES UND KRITISCHES



ber die Größe des Offenbachschen Talentes hat unter Kennern kaum je eine Meinungsverschiedenheit bestanden. Und doch ist die Bewertung seines Schaffens den verschiedensten Widersprüchen unterworfen. Die ernsthafte Kritik hat sich meist gegen ihn gestellt. In Frankreich tadelte man das leichte musikalische Gefüge seiner Werke, die lockere Amüsementstendenz, in Deutschland rührte man die Moraltrommel und die unvermeidliche deutsche Tante gab ihren Segen dazu. In beiden Ländern hat die Geschichte die voreilig ablehnenden Urteile berichtigt. Wir haben Offenbach als genialen Vertreter einer besonderen Spezies von Musikern, als Kulturerscheinung von symptomatischer Bedeutung kennen und würdigen gelernt. Wir wissen auch, daß die Bedeutung eines solchen Mannes nicht nach seinem Verhältnis zum bürgerlichen Sittenkodex, sondern nur nach der Eigenart seiner Persönlichkeit beurteilt werden darf.

Offenbach war der Apostel der Geselligkeit, der Künstler froher Unterhaltung, der geistreiche Causeur, der liebenswürdige Plauderer, dem über alle Gebiete des öffentlichen Interesses ein passendes, witziges Bonmot zur Verfügung steht. Das Musik gewordene Witzblatt des zweiten Kaiserreiches, der geschworene Feind der Langeweile, der bald sarkastisch ironisierende, bald gefühlvoll schwärmende Poet des Augenblickes. Im Grunde seines Wesens eine Anakreon-Natur, empfänglich für Reize der Liebe und des Weines, ein Verherrlicher des Lebens, ein Verkünder sorgloser Daseinsfreude. Nicht nur seine Kunst, auch seine persönliche Existenz hatte er auf den frohen Ton unbekümmerten Genusses eingestimmt. Trübe Gesichter ertrug er nicht. Das Bewußtsein, andere leiden zu lassen, während er sich freute, war ihm schmerzlich. Streng hielt er darauf, daß zu den Jubiläumsdiners bei der hundertsten oder zweihundertsten Aufführung eines Werkes sein ganzes Personal eingeladen wurde. Als einst doch ein Teil der ärmeren Künstler wegen Mangels passender Kleider fortblieb, verdoppelte er sofort ihre Gagen. Nicht nur auf die Angestellten seiner Bühnen, sondern bis auf die dafür tätigen Hilfskräfte erstreckte sich seine Fürsorge. Am 25. März 1875 lud er alle Setzer und Korrektoren der Pariser Zeitungen zu einer Aufführung der „Genoveva" in der Gaîté ein und schrieb an ihre Direktoren: Es ist dies die mindeste Entschädigung, welche ich allen diesen Arbeitern bieten kann, die den Bericht eines

Stückes drucken, ohne es zu kennen, die die Dekorationen und Wunder der Ausstattung preisen, ohne sie zu sehen, die alle Tage das Couvert zu einem Essen auflegen, welches sie selbst nicht verzehren." Solche Worte waren keine erheuchelte Sentimentalität oder Liebedienerei den Arbeitern gegenüber, sondern sie entsprangen dem angeborenen Bedürfnis, erheiternd und erfreuend zu wirken. Offenbach fühlte, daß er geschaffen war, einer verbitterten, griesgrämigen Welt die Sorgen wegzujagen, er empfand es als seine Mission, die Instinkte der Lebensfreude wachzurufen. Freilich — er selbst verlor später die Herrschaft über die Entfesselten, er wurde mit hineingezogen in den ausgelassenen Wirbel. Immer lauter mußte er schreien, immer groteskere Sprünge ausführen, immer zotigere Witze auftischen — bis er seine Kräfte verzehrt hatte. So wurde er durch die Ungunst der Zeiten das Opfer seines Talentes. Schwer ist die Frage zu beantworten: Mußten die reichen Gaben dieses seltenen Mannes sich so entwickeln? War der Umweg über die großen Parodien und Possen nötig, um von den idyllischen Einaktern zu „Hoffmanns Erzählungen" zu gelangen? Voreilige Beurteiler haben Offenbach Mangel an Charakterstärke vorgeworfen. Dieser Tadel wäre berechtigt, wenn Offenbach nur nach pekuniärem Erfolg gestrebt hätte. Im Grunde verstand und würdigte aber niemand den Wert des Geldes weniger als er. Leichtsinnig streute er das Gewonnene mit leichten Händen aus. Jede Bitte seiner Angestellten wurde

gewährt, jede Gelegenheit, Sorgen zu bannen und bekümmerte Mienen aufzuheitern, wurde benutzt. Trotz seiner enormen Einkünfte ist Offenbach nie ein reicher Mann geworden, der etwa ein Vermögen hätte aufweisen können. Das tote Metall galt ihm nichts. Nur als Talisman des Vergnügens schätzte er es, und suchte er es zu gewinnen.

Nicht die Freuden der Tafel, nicht die Reize üppigen Lebens galten Offenbach als Gipfel des Vergnügens. Ein selbstischer Genießer war er nie. Seine persönlichen Ansprüche blieben mäßig und bescheiden. Sein Haushalt trug einfach bürgerliches Gepräge. Lockere Zynismen und zweideutige Späße blieben seiner Familie fern. Nur ein reges Unterhaltungsbedürfnis besaß er. Um ihn herum mußten Stimmen schwirren, Neckereien hin und her huschen, Lachen tönen. Dann arbeitete er am besten und ruhigsten. Nur Vormittags, wo er meist von 7 bis 11 Uhr ohne Unterbrechung schrieb, blieb er allein. Dann folgte mit peinlicher Regelmäßigkeit der Gang ins Restaurant, wo er um 12 Uhr stets anzutreffen war. Jahrelang fand er sich an derselben Stelle ein, anfangs bei Peters, später im Café Riche. Mit witzigen geistvollen Freunden wurde geplaudert. Tagesneuigkeiten wurden ausgetauscht, wichtige Vorkommnisse auf allen Gebieten öffentlichen Interesses in leichter angenehmer Manier besprochen. Häufig schlossen sich die Proben zu Novitäten dieser Frühstücks-Tafelrunde an. Bedurfte man Offenbachs nicht im Theater, so führte ihn ein Wagen wieder

zur Wohnung zurück, wo die Arbeit fortgesetzt wurde. Stets saß der Unermüdliche über neuen Entwürfen. Nur zwei Nachmittagsstunden waren ausschließlich der Erholung gewidmet: die Zeit von 5 bis 7 Uhr. Behaglich plaudernd und scherzend ruhte sich dann Offenbach im Kreise der Seinigen, die ihm in abgöttischer Liebe anhingen, aus, um nach dem Diner einen Rundgang durch die Theater, welche seine Werke aufführten, zu unternehmen. Bei der Rückkehr wurde dann wieder die Feder zur Hand genommen.

Oft unterbrachen ausgedehnte Reisen die Regelmäßigkeit dieses Tagesplanes. Die vielfachen Ausflüge nach Wien, Berlin, London und Ems zur Einstudierung neuer Werke stellten gesteigerte Ansprüche an Offenbachs Leistungsfähigkeit und ließen ihm oft kaum Zeit, an sein persönliches Wohlbefinden zu denken. Offenbachs Leben flog — nie fand er Muße, Fragen der Kunst mit gründlicher Genauigkeit gegenüber zu treten. Der gewandte Blick und das blitzartige Fassungsvermögen, die Gabe, in einer Sekunde das herauszufinden, was andere erst nach mühsamem Forschen entdeckten, mußten den Mangel einer tiefgründigen Denk- und Anschauungsweise ausgleichen. Ihm blieb keine Zeit, langatmige Briefe zu schreiben. Das hinterlassene Material schriftlicher Äußerungen, soweit er es nicht für die Öffentlichkeit bestimmt hat, ist quantitativ wie qualitativ kaum beachtenswert. Seine Ausdrucksweise bleibt stets knapp und scharf, im



BRIEF OFFENBACHS AN SEINEN BERLINER VERLEGER G. BOCK

Mon cher Monsieur Bock.

On me fait faire un changement au 2d acte — sans cela je vous aurais envoyé le livret de mon opéra comique — à cause du changement de la direction nous sommes d'ailleurs retardé — ce qui me permet de faire un petit Abstecher nach Wien u. Berlin — ich werde ungefähr den 20ten in Berlin sein. und mit Ihnen über alles einfach de vive voix bereden — ce qui vaut mieux que durch Briefe.

Ich werde Ihnen schon von Wien aus
den Tag meiner Ankunft wissen
lassen.
compliments respectueux et
affectueux an Ihre Frau
Gemahlin – et amitiés à [illegible],
[illegible] [illegible] [illegible],
l'[illegible] de Sentiment
[illegible] [illegible].

Meyerbeer

Paris le 4 Janvier 63

AUS DEM BESITZE DES HERRN KOMMERZIENRATS G. BOCK (BERLIN)
GÜTIGST ZUR VERFÜGUNG GESTELLT





Telegrammstil gehalten. Man fühlt das tempo presto dieser Existenz, wenn man die flüchtigen Zeilen liest, in welchen Offenbach seiner Frau über den Aufenthalt in Ems Bericht erstattet:

„Um 1/2 7 Uhr bin ich aufgestanden, und habe Brunnen getrunken. Um 9 Uhr sind Desiré und Paul gekommen um eine Stunde für ‚Jeanne'*) zu üben.

Um 10 Uhr habe ich der Generalprobe zur ‚Fortunio' beigewohnt.

Um 11 Uhr Frühstück.

Um 12 Uhr Probe zum ‚Soldat'.

Um 1/2 3 Uhr Besuch bei Herrn von Talleyrand, dem französischen Gesandten in Berlin, der mich gebeten hat ihn aufzusuchen, damit er mich seiner Frau vorstellen könne.

Um 4 Uhr mein Bad.

Es ist jetzt 5 Uhr, ich schreibe an Dich.

Um 6 Uhr esse ich.

Um 1/2 8 Uhr heute abend ist das Ensemble zur ‚Jeanne' und zum ‚Soldaten' bei mir." (Martinet.)

So in geschäftiger Eile rollte sein Leben weiter. Zuweilen vereinte ein origineller Kostümball die Familie Offenbach und ihre Freunde. Man gründete eine gegenseitige Versicherungsgesellschaft zum Schutze gegen die Langeweile, und alles was in Paris Anspruch auf Beachtung erheben durfte, fand

---

*) Gemeint ist der Einakter „Jeanne qui pleure et Jean qui rit".

sich um den Schöpfer des Orpheus zusammen. Tolle Harlekinaden und parodistische Schwänke wurden aufgeführt. Der launigste Improvisator war der Held des Abends und eine ungezwungene Geselligkeit belebte diese Feste. Bei aller Freiheit des Wortes herrschten stets die Grazien. Ein freier und froher Künstlergeist feierte seine Symposien und hatte alle wahlverwandten Elemente eingeladen. Zuweilen auch nahm Offenbach, unbehindert durch den lärmenden Trubel, plötzlich die Arbeit wieder auf. Die Feder eilte mit fliegender Hast über das Papier und zeichnete jene winzig kleinen Noten auf, welche wie ein Infusorienheer vor unseren Augen tanzen.

Offenbach war einer der am schnellsten arbeitenden Musiker aller Zeiten. Diese Eigenheit seines Talentes schließt keinen Vorwurf in sich. Schädigend machte sich die Geschwindarbeit nur in denjenigen seiner Werke bemerkbar, welche ihm von Hause aus fern standen. Wo Offenbach dagegen volle Anteilnahme besaß, konnte auch die Schnelligkeit des Entwurfes nicht die Güte der Arbeit vermindern. So verdankt eine seiner hübschesten Partituren, die des Einakters „Lieschen und Fritzchen“ ihre Entstehung einer Wette. Im Laufe eines Gespräches, in welchem die Schnelligkeit seines Schaffens erörtert wurde, verpflichtete sich Offenbach, innerhalb eines Termines von acht Tagen einen Einakter zu schreiben, einzustudieren und aufzuführen. Man befand sich gerade in Ems, und Offenbachs Freund

Paul Boisselot bot ihm zur Ausführung seines Vorhabens ein Textbuch an, welches er zufällig bei sich führte. Offenbach prüfte es, das Libretto sagte ihm zu, und am Schluß der Woche verkündete der Theaterzettel dem erwartungsvollen Emser Publikum bereits die Erstaufführung von „Lieschen und Fritzchen". Ähnlich entstanden manche seiner hübschesten Einlagen während der Proben, sobald aus bühnentechnischen Gründen eine Erweiterung der Partitur erwünschenswert erschien. Verhängnisvoll wurde diese Gabe des improvisatorischen Schaffens Offenbach allerdings, sobald er geneigt war, gegen sich se'bst Nachsicht zu üben. In früheren Zeiten kam dies zwar selten vor — Offenbach war ein strenger Richter den eigenen Sachen gegenüber und strich erbarmungslos, wo er Wertloses oder Überflüssiges entdeckt zu haben glaubte. Später, als seine Tätigkeit einen fatalen industriellen Beigeschmack bekam, ließ er manches durchpassieren, was einer aufmerksamen Selbstkritik schwerlich Stich gehalten hätte. Vorschnell wäre es indessen, aus dieser zeitweisen Verschlechterung der Offenbachschen Arbeiten ein Abwärtssinken seines Talentes folgern zu wollen. Im Gegenteil: die Entwicklungsbahn Offenbachs steigt ständig. Nur muß bei einer kritischen Betrachtung eine nicht unerhebliche Anzahl von Nebenstationen als überflüssig sofort außer Diskurs gestellt werden.

Offenbach selbst trug einen Glauben an seine Fähigkeiten und seine Bedeutung in sich, der in

seiner drollig anmaßenden Naivität fast kindlich wirkt. Er war überzeugt, den größten Künstlern seiner Zeit gleichwertig zu sein, und erwiderte ohne Zögern, als man ihn fragte, ob er aus Bonn gebürtig wäre: „Beethoven stammt aus Bonn, ich wurde in Köln geboren.“ Daß er einer Neuerscheinung wie Wagner verständnislos gegenüberstand, kann ihm kaum zum Vorwurf gemacht werden, bedenkt man, wie feindselig sich selbst ein so ernster und genialer Musiker wie Berlioz zu Wagner verhielt. Offenbachs Ausspruch: „Gelehrt und langweilig sein ist keine Kunst, aber pikant und melodiös“, rangiert daher unter denjenigen Wagnerkritiken, über welche man heute am besten zur Tagesordnung übergeht. Der Bayreuther Meister ist seinem Pariser Kritiker nichts schuldig geblieben. Hat er ihn doch in seinem Lustspiel „Eine Kapitulation“ verewigt:

„O wie süß und angenehm,
Dabei für die Füße so recht bequem.
Krak, Krak, Krakerakrak,
O herrlicher Jack von Offenback.“

Hat er ihm doch in seinen „Erinnerungen an Auber“ das Zeugnis ausgestellt, daß in seinen Werken die Auber fehlende Wärme sei. „Allerdings die Wärme des Düngerhaufens: auf ihm konnten sich alle Schweine Europas wälzen.“

Dieses Urteil Wagners war nur ein Echo aller ernsthaften kritischen Zeitstimmen. Es ist auch

zum großen Teil noch für die heutige Beurteilung Offenbachs maßgebend geblieben. Lexikographen und sonstige Geschichtsschreiber sind sich einig über die sittenverderbliche Wirkung der Offenbachschen Rhythmen und Melodien, und eine naserümpfende Bemerkung über die Charakterlosigkeit des Begründers der Operette gilt als Empfehlungsbrief für musikalisch honette Kreise. Offenbach hat während seines Lebens schmerzlich unter dieser philiströsen Verachtung seiner Muse gelitten. Er empfand die Zurücksetzung seiner Musik bitter als Ungerechtigkeit und glaubte sich nicht objektiv beurteilt. Namentlich die schroffe Ablehnung seines „Barkouff“ in der Opéra comique schien ihm ungerecht, und er ergriff daher mit Freuden die Gelegenheit, sich in Form einer brieflichen Mitteilung über seine Stellung zur Komischen Oper zu äußern. „Seitdem ich das Alter der Vernunft erreicht habe“, schrieb er an den Kritiker des Figaro, „leider ist es länger als seit gestern her, schreibe ich Musik, und seitdem ich Musik schreibe, bewundere ich diejenige der anderen so sehr, daß ich Meisterwerke wie ‚L'Irata‘ von Méhul, ‚Don Pasquale‘ von Donizetti, ‚Das sprechende Bild‘ von Grétry, ‚Die Italienerin in Algier‘ von Rossini, den ‚Cid‘ von Ambroise Thomas und andere hundertmal gehört habe.

Sicherlich wage ich es nicht, meine bescheidene Partitur mit diesen schönen und reizvollen Werken zu vergleichen. Ist es mir indessen verboten, auf der Bahn, welche verehrte Meister mir vorgezeichnet

haben, selbst zu schreiten? Wenn ich das Ziel nicht erreiche — gut — aber daß ich nicht das Recht haben sollte, mir auf diesem Wege den Hals zu brechen, das bestreite ich. Bleibt also zu wissen übrig, ob ich ihn gebrochen habe. Das Publikum wird darüber urteilen.“ (Martinet.)

Trotz dieses und manchen ähnlichen Protestes sollte Offenbach doch seinem Schicksal nicht entgehen. Er war nun einmal vor der Öffentlichkeit als Operettenkomponist abgestempelt, und trug an dem Fluch dieser Klassifizierung bis an sein Lebensende. Erst der Tod brachte ihm die bis dahin vergebens erstrebte Genugtuung.

Ganz allgemein war die hochmütige Verachtung der Offenbachschen Kunst freilich auch zu Lebzeiten des Meisters nicht. Einer seiner eifrigsten Bewunderer und Gönner, der seine Laufbahn fortgesetzt mit sympathischem Interesse verfolgte, war Meyerbeer. Der bedeutendste und genialste Vertreter des strengen orientalischen Pathos und der grandiosen theatralischen Geste neben dem Repräsentanten jüdischer Komik, jüdischen Witzes. Die beiden Stammesgenossen ergänzen einander. Der Große nimmt den Kleinen unter seine Fittiche. Er macht die imposante Gebärde — der Kleine ahmt sie karikierend nach, und Meyerbeer freut sich darüber, wandert mit Vergnügen von der Opéra nach den Champs élysées, um die Bouffes Offenbachs zu hören und sich an der Laune des kecken Spötters aufzuheitern. Da saßen die beiden als Deutsche

geborenen Stammesgenossen in Paris beisammen, — der eine als vielumworbener Lieferant der Großen Oper, der andere als klug spekulierender Unternehmer, dem eine ganze Anzahl Pariser Bühnen tributpflichtig war. Einer als Fabrikant dramatischer Ware, der andere als Verfertiger ulkiger Hanswurstiaden. Sein gutgehendes Geschäft hatte jeder. Einer lieferte den Parisern die nötigen tragischen Schauer, der andere brachte sie zum Lachen über sich selbst, über ihre Politik, ihre Religion, ihre Kunst, über alles, was ihnen sonst noch ernst erschienen war. Beide aber, deren Väter Beer und Ebertsch hießen, erreichten was sie wollten. Sie amüsierten das Volk auf verschiedene Weise, und fühlten sich bald im neuen Vaterlande heimisch. Und mit stolzer Genugtuung wurden sie von den Franzosen als Landsleute aufgenommen und gefeiert.

So bestand zwischen Offenbach und Meyerbeer ein auf gegenseitigem Wohlwollen basierendes Freundschaftsverhältnis. Die übrigen schaffenden Musiker dagegen und die Kritik bewahrten ihre feindselige Haltung. Man berechnete Offenbachs Tantiemen und meinte, daß ein Mann mit solchen Einkünften kein Recht hätte, als Musiker ernst genommen zu werden. Man spielte den erfolgreichen Geschäftsmann gegen den ehrgeizigen Künstler aus und ließ diesen entgelten, was man jenem nicht mehr rauben konnte. Neid und Mißgunst waren dabei nicht unwesentlich beteiligt und das Bewußtsein, ungerecht behandelt zu werden, mag jenes übertriebene Selbstgefühl in

Offenbach erzeugt haben. Vor allem aber war es den Zeitgenossen versagt, den richtigen Schlüssel für die Erklärung des Offenbach-Phänomens zu finden. Sie standen ihm zu nahe und erkannten ihr eigenes Zerrbild zu deutlich in seinem Spiegel, um ihn objektiv zu beurteilen. Wenn die Mitlebenden schlecht und absprechend über Offenbach dachten, so geschah es meist aus gekränkter Eigenliebe. Denn in ihm erschien der getreue Reflex seiner Zeit. Offenbachs Defekte waren die Defekte seiner Kulturepoche, und da diese nach unten sank wurde er mit hineingezogen in den Strudel.

ZEITGENÖSSISCHE KARIKATUR

AUS DEM MUSIKHISTORISCHEN MUSEUM DES HERRN
FR. NICOLAS MANSKOPF IN FRANKFURT AM MAIN





DIE PARODIEN



o blendend der Reichtum der vorhandenen Werke ist, keines offenbart doch in gleichem Maße die geheimnisvolle Magie Offenbachschen Wesens wie der „Orpheus". Unzugänglich allen durch wechselnde Tagesmoden bedingten Geschmacksveränderungen, hat er sich bis heute frisch erhalten. Von allen Offenbachiaden am rundesten in der Form, am einheitlichsten in der Anlage, am originellsten in der Idee, am glänzendsten inspiriert, enthält er sämtliche Vorzüge seines Autors, gibt uns die Quintessenz seines Schaffens. Offenbach hat später nur noch einmal einen ähnlich großen Sprung als Künstler gemacht: von den Parodien zu „Hoffmanns Erzählungen". Bisher hatte er sich in dem Kreise kleiner zünftiger Satiriker bewegt, die Kräfte erprobt, und an geringeren Aufgaben gestählt. Nun fühlte er sich seiner selbst sicher. Mit einem Male warf er die Maske ab, und stand da als der echte Sprößling aus dem Geschlechte des Aristophanes, der Vetter

Rabelais' und Heines. Nur eine Zeit des Niederganges konnte solche Künstler gebären, welche uns die Welt als Negativ zeigen. Wie kam der Niedergang in die Zeit Offenbachs?

Jahre hindurch hatte der französische Staat planlos zwischen verschiedenen Regierungsformen geschwankt. Seit kurzem erst stand wieder ein Kaiser an der Spitze, eine Persönlichkeit, in der Bedeutendes und Wertloses, Gutes und Verwerfliches bunt gemischt zusammen flossen. Weit ausgreifende, völkerbeglückende Ideen und kleinlich persönliche Eitelkeiten, hohe sittliche Ideale und ein lüstern naschhaftes Temperament, zähe Energie des Wollens und Unentschiedenheit persönlichen Beeinflussungen gegenüber kämpften miteinander. Das Glück war ihm bisher hold gewesen und hatte ihn aller Hindernisse Herr werden lassen. Doch die Schatten folgten nach. Sie erfüllten seine Privatgemächer und seinen Hof mit Weiberpolitik und schmutzigen Skandalgeschichten, die sich am nächsten Morgen ganz Paris lachend zuflüsterte. Sie umgaben ihn mit gewissenlosen Spekulanten, deren verderbliche Ratschläge durch glänzende Augenblickswirkungen blendeten. Unter dem Schutze der Gesetze, unter dem Scheine der Legitimität riß Unordnung ein in alle Zweige des politischen und sozialen Lebens. Der wirtschaftliche Übergang vom Kleingewerbe zum Fabrikationsbetrieb, die Verkehrssteigerung infolge üppiger Mehrung des Eisenbahnnetzes und alle damit zusammenhängenden Umwandlungen früherer

Existenzbedingungen erhielten durch das von Napoleon begünstigte Prinzip des Freihandels übertriebene Förderung. Fiebernde Nervosität ergriff die Menschen. Die neuen Erwerbsverhältnisse führten rückwirkend zu einer Veränderung des bisherigen Gesellschafts- und Sittenkodex'. Der Luxus steigerte sich ins Ungemessene. Das Verhältnis der Geschlechter zueinander gestaltete sich freier und ungenierter, traditionelle Ehr- und Moralbegriffe flogen über Bord. Plutus kommandierte — und Gesellschaft, Politik, Religion und Kunst tanzten nach seiner Pfeife.

Nicht nur der Thrakier Orpheus stieg als lustiger Fiedelmann zur Unterwelt hinab, nicht nur die ehrwürdigen Götter wurden ihrer Attribute entkleidet und durch Lächerlichkeit getötet — es war das Prinzip der Autorität überhaupt, welches profaniert und in den Schmutz gezerrt wurde. Dieser Kampf gegen den Autoritätsgedanken war das Leitmotiv der Offenbachschen Libretti. Mehr noch — es war das allgemeine Charakteristikum der damaligen Kunst und des damaligen Lebens. Gab nicht die skrupellose Niederreißung des alten Paris, die Anlegung neuer Straßen mitten durch die geschichtlich ehrwürdigsten Viertel der Stadt auch in äußeren praktischen Dingen das Signal zum Umsturz des Überlieferten, zum Aufbau neuer Anschauungen und Gedanken? Die mit eiserner Konsequenz betriebene Tätigkeit des allgewaltigen Seinepräfekten Haußmann, die rücksichtslose Anwendung des Ent-

eignungsgesetzes, durch die nach wohl überlegtem Plane die Stadt zerstört wurde, um aus den Trümmerhaufen eine blendende Neuschöpfung erstehen zu lassen — war sie nicht ebenfalls nur ein Ausfluß jener überall zutage tretenden Mißachtung des Geschichtlichen? Wie man hier Straßen umbaute und Paläste einriß, so stürmte man in den Künsten gegen die Traditionen an, unterwühlte sie und grub ihre Wurzeln ab. Man stellte ihre Grundregeln auf den Kopf, um ihre Wertlosigkeit zu beweisen. Das Erhabene erschien trottelhaft, Gutes und Reines war langweilig, die Schönheit entartete zur Gemeinheit. Die Malerei in erster Linie läßt die Spuren dieser Umwandlung erkennen. „Aus den schämigen jungen Mädchen von früher sind galante Amazonen geworden. Die Frauen, die sich sonst so häuslich mit dem Buche auf dem Schoße darstellen ließen, erscheinen nur noch tief dekolletiert, am Flügel stehend, in der großen Toilette, die sie bei den kaiserlichen Routs, in der Oper oder im Ballsaal tragen. Die Herren, früher so korrekt in ihrem zugeknöpften Gehrock und der Halsbinde, sind schneidige Lebemänner, gewiegte Roués. Auch der Hintergrund weist eine Veränderung auf. Man fühlt, daß auf die Biedermeierzeit die Gründerzeit folgte. Er hat nichts Kleinstädtisches, Altmodisch-Trauliches mehr, sondern prunkt in einem Glanze, der an Protzigkeit streift. Dunkelrote Plüschportièren wallen hernieder, Cuivre poli blitzt. Tierfelle und seidene Kissen sind über den Boden und die Sofas zerstreut. Die

Kunst wurde ein einziger Hymnus auf das Weib. Gleich die Werke Coutures sind die Ouvertüre des nun folgenden Stückes. Wenn er 1847 seine „römische Orgie" malt, so ist das eine Vorahnung der Pariser Orgie, die jetzt begann. Wenn er in einer sehr merkwürdigen Skizze das Weib als Kurtisane auf einem Triumphwagen zeigt, der von Königen, Rittern, Pagen und Narren gezogen wird, so steckt darin nicht nur Rops und Henri Martin, es ist auch die Signatur der Napoleon-Epoche gegeben. Und nicht zufällig ist, daß alle Maler plötzlich wie auf Verabredung die „Geburt der Venus" malen. Denn der Regierungsantritt Napoleons III. bedeutete für Paris die Geburt der Venus. Die Zahl der Künstler, welche sich der Verherrlichung des nackten weiblichen Körpers widmen, ist Legion. Venus, Diana, Leda, die Nymphen und Grazien scheinen plötzlich alle Geister zu beherrschen. Selbst die Historienmalerei wird in diesem Sinne umgestaltet. Denn Tony Robert-Fleurys „Letzter Tag von Korinth" ist nur eine Ausstellung weiblicher Nuditäten. Der Orient, den Romantikern eine Bühne der Leidenschaft, ist den Folgenden ein großes Bordell. Haremsszenen und Sklavenmärkte geben Gelegenheit, weibliche Nacktheit in Massen auszubreiten. Die jungen Mädchen dieser Generation sind nicht schämig mehr, wie die Jungfräulein Ary Scheffers, sondern sie haben das Bewußtsein ihrer Schönheit, wissen in allen Fragen der Liebe Bescheid. Blauumränderte Kokottenaugen blicken verständnisvoll herausfordernd oder

holdgewährend uns an. Die Brüste werden üppig, die Hüften ausladend. Statt der edlen Linienrhythmik des Klassizismus herrschen Bewegungsmotive von sehr pikantem Hautgout. Hoch übereinandergeschlagen werden die Beine. Wollüstig strecken und dehnen sich die Glieder. Der Körper, früher der Canon der schönen Form, ist mit seiner schlanken Wespentaille jetzt derjenige der entkleideten Modedame. Er ist auch nicht mehr marmorn und kalt, denn es soll im Betrachter das Gefühl erweckt werden, daß er Fleisch, warmes atmendes Fleisch berühre."*)

Fleisch war auch die Losung der Bühnen. Die Demimonde, die Kokotte beherrschte das Theater. Nach jeder Premiere wurden in den Zeitungen die Namen der bemerkenswertesten Besucher genannt, und unter ihnen rangierten obenan die berühmten Größen der Halbwelt. Noch mehr — sie wurden sogar zu Helden der Darstellung erhoben. Dumas' „Dame aux camélias" (1852) „Diane de Lys" (1853) und „Le demi-monde" (1855, deren Titel in den täglichen Sprachgebrauch übergegangen ist), Barrières „Filles de marbres" beherrschten das Repertoir. Hier wurden die Auswüchse des Pariser Sittenlebens zu tragischen Konflikten entwickelt. In Sardous „Famille Benoiton" erschienen die Modetorheiten, Putzsucht und Luxus der großstädtischen Familien in satirischer Beleuchtung. Diese Komödie trug

*) Richard Muther: Ein Jahrhundert französischer Malerei.

noch erzieherische Tendenzen in sich. Doch Offenbachs parodistische Texte gingen weit über dieses Gebiet hinaus. In ihnen herrschte der Spott nur um des Spottes willen. Der Ulk knüpfte oberflächlich an bekannte Dinge an und schüttelte sie zum Gaudium der Hörer durcheinander. Eine tendenziöse Polemik mit politischen oder religiösen Spitzen lag den Librettisten Offenbachs fern. Sie griffen nur die dankbarsten Motive auf, und begnügten sich dieselben ihren satirischen Phantasien zugrunde zu legen. Wollte der harmlose Hörer dabei nur Ulk herausmerken, so kam er ebensogut auf seine Kosten wie der Schärferblickende, welcher hinter der mythologischen Farce zeitgenössische Modelle erkannte. Darin bestand nicht zum geringsten Teil das Wirkungsgeheimnis Offenbachs: daß seine Karikaturen Selbständigkeit genug besaßen, um auch als harmlose Humoresken betrachtet werden zu können.

Das wesentlichste Hilfsmittel, auf welches sich die Komik dieser Stücke gründet, ist der Anachronismus. Wir schweben zwischen zwei Zeitaltern. In den Kostümen vergangener Epochen treten uns Mitlebende entgegen. Mythologische oder legendäre Stoffe geben den Rahmen für moderne Handlungen. Historische Modelle werden mit neuzeitlichen Ideen aufgefüllt und mit allen Requisiten der Gegenwart ausstaffiert. Den Mumien vergangener Weltanschauungen bläst Offenbach eine neue Seele ein. Vielmehr — er belebt sie scheinbar, er schafft aus ihnen täuschend lebensähnliche Kasperlefiguren, deren Un-

beholfenheit und Unwahrscheinlichkeit durch das historische Kostüm noch grotesker erscheint. Das Schema der Offenbachschen Parodistik ist im Grunde sehr einfach. Im „Orpheus", in der „Helena", im „Blaubart" und in der „Großherzogin" finden wir das gleiche Rezept: den karikierten Operntenor, der bald gefühleschwelgerische Romanzen, bald übermütige Gallopaden vom Stapel läßt, die Koloraturprimadonna — musikalisch meist am reichsten und charaktervollsten ausgestattet, den Baßbuffo als Komiker und die Soubrette als pikante Beigabe. Diesem Quartett der Hauptpersonen reiht sich eine ganze Anzahl musikalisch meist recht beachtenswert ausgeführter Nebenfiguren an. Offenbach ist gewöhnt, als Musiker die denkbar besten Mittel zur Verfügung zu haben. Seine Texte waren inhaltlich Karikaturen traditioneller Kulturwerte, in der Form und Anlage gaben sie sich als ironisierende Nachahmungen der Großen Oper.

Man kann die merkwürdige, in der Geschichte der Musik einzig dastehende Persönlichkeit Offenbachs nach den verschiedensten Seiten wenden, auf die mannigfaltigste Art beleuchten und bespiegeln — stets findet man originelle Ausbeute. Offenbachs Libretti verhöhnen Mitwelt und Vorwelt, seine musikalischen Formen persiflieren die souveräne große Kunst seiner Tage. Schon seine Zitate höhnen: so die Marseillaise im Empörungschor der Götter, die Glucksche Melodie als Visitenkarte 'Orpheus', u. a. m. Doch weit hinaus über diese

notengetreuen Späße geht er in der stilistischen und architektonischen Karikatur. Die hochtrabenden Rezitative der großen Oper imitiert er mit köstlicher Drolerie — anscheinend höchst ernsthaft, ohne deutlich hervorgekehrte Nebenabsichten. Wenn die Großherzogin von Gerolstein ihr Heer mit feierlichem Segen entläßt, so liegt der Witz der Situation nicht in der musikalischen Fassung der Rede, sondern in dem lächerlichen Kontrast des schwungvollen Abschiedspathos und der jämmerlichen Soldateska. Drastischer noch — vielleicht die genialste aller Offenbachschen Parodien — ist der Blaubart-Auftritt; die düster romantische Schicksals-Legende, mit anschließendem Cancan-Lied:

> „Je suis Barbe-bleue, ô gué,
> Jamais veuf ne fut plus gai ...“

Wie hier mit plötzlichem Ruck die unwahrscheinlich schwermutsvolle Stimmung in lachende Frivolität umschlägt, wie der tragische Ernst unvermittelt seine würdevolle Gravität aufgibt und lustige Purzelbäume schlägt, das erinnert an Beispiele aus Heines Poesien. Mit einer zynisch frechen Gebärde wird die dramatische Handlung auf den Kopf gestellt, und zappelt als Popanz mit den Beinen in der Luft.

Wer ist Orpheus? Ein verliebter Musiklehrer, der froh ist, daß seine Eurydice sich beim Satan befindet. Die öffentliche Meinung zwingt ihn, die Vermißte zurückzufordern. Wir steigen empor zum

Olymp und vernehmen die Klage der von Langeweile geplagten Himmlischen:

> „Dormons, dormons, que notre somme
> Ne vienne jamais à finir —
> Puisque le seul bonheur en somme
> Dans notre olympe est de dormir . . .“

Reizende Familien-Intérieurs werden erörtert, ein Skandal jagt den andern, bis endlich der Ruf: „Zur Unterwelt“ die nörgelnde Göttergenossenschaft alarmiert und der gefoppte Jupiter samt seiner glorreichen Gefolgschaft mit fidelem Hopsasa abzieht:

> „Prenons nos attributs,
> Partons, n'hésitons plus,
> Plus de nectar, plus de ciel bleu —
> Oh, nous allons donc rire un peu.“

Das Reich Plutos tut sich auf. In einer neuen Metamorphose als Fliege knüpft der veränderungslustige Jupiter ein zärtliches Verhältnis mit der liebesbedürftigen Eurydice an, die Götter berauschen sich an den delikaten Genüssen der Unterwelt. Dazwischen tönt die kostbar melancholische Romanze: „Si j'étais roi de Béotie,“ die Bacchus-Hymne erklingt und in wildem orgiastischen Galopp feiern die ehrwürdigen Idealgestalten der klassischen Welt ihre Auferstehung.

In der Anlage enthält dieser Text alle Keime der künftigen Werke — nur Einzelheiten werden später noch besonders ausgebaut. Aus den Episoden des Orpheus entwickeln sich die Handlungen der

ZEITGENÖSSISCHE KARIKATUR

HORTENSE SCHNEIDER UND DUPUIS IM „BLAUBART“

AUS DEM MUSIKHISTORISCHEN MUSEUM DES HERRN
FR. NICOLAS MANSKOPF IN FRANKFURT AM MAIN





andern Parodien. Der lustige Witwer Orpheus, der in dem großen Götter-Karneval nur anfangs zur Geltung kommt, wird im Blaubart Mittelpunkt der ganzen Handlung. Die fidele Bacchantin Eurydice läßt als schöne Helena alle ihre Reize in extra pikanter Aufmachung spielen. Aus der Mars-Episode geht nach Jahren die Großherzogin von Gerolstein hervor. General Bumm und Grenadier Fritz sind die hoffnungsvollen Sprößlinge des inaktiven Kriegsgottes, die Kriegerschar von Gerolstein ist seine moderne Leibwache, und der alte Herr gibt schmunzelnd seinen Segen, wenn in den wuchtigen Triolen pompöser Meyerbeerscher Hymnen das klassische Degenlied erklingt:

„Voici le sabre, le sabre de mon père".

Und der tolle Spuk des letzten Orpheusfinales, der heimlich auf galante Abenteuer erpichte Göttervater nebst seiner liederlichen olympischen Wirtschaft — kehren sie nicht im „Pariser Leben", modern kostümiert — wieder? Der verwegene Räuber Pluto, ist er nicht der Vorläufer Falsacappas, des kühnen Banditenhauptmanns?

So tauchen gewisse Haupttypen, manchmal leichter, manchmal schwerer erkennbar, verschiedenartig vermummt in den bemerkenswertesten Schöpfungen Offenbachs wieder auf. Es sind die für Karikaturen ergiebigsten Modelle: der verliebte ältere Herr, der bald trottelhafte, bald für fremde Schöne schwärmende Ehemann, das amusementslüsterne und ab-

wechslungsbedürftige Weibchen, der kecke, ebenso liebenswürdige wie unverschämte Anbeter. Dazu einige komische Nebenfiguren als ergänzende Staffage — und die Requisiten einer Offenbachiade sind beisammen. Wo dieses Schema an den geeigneten Stoffen zur Verwendung kam, da bewährte es sich stets von neuem und führte zu brillanten Erfolgen. Griffen dagegen die Librettisten fehl in der Wahl des Sujets, gelang es ihnen nicht, eine neue originelle Gruppierung der Hauptcharaktere zu erfinden, so vermochte alle Phantasie des Musikers das ungünstige Resultat nicht zu ändern.

Offenbachs Parodien ordnen sich den behandelten Stoffgebieten entsprechend in mehrere Gruppen. Im Vordergrunde stehen die mythologischen und legendären Satiren: „Orpheus“, „Die schöne Helena“, „Blaubart“ und „Genoveva“. Nur die letztere vermochte sich trotz Offenbachs Bemühungen nie dauernd auf dem Repertoir zu halten. Dagegen bedeuten die drei erstgenannten die Krone der parodistischen Weltliteratur. Diese drei Meisterwerke, die Persiflage des Göttermythos, der Heldensage und der mittelalterlichen Romantik stehen uns von den Parodien Offenbachs am nächsten, da zu ihrem Verständnis nur die Kenntnis kulturgeschichtlicher Dinge von bleibendem Interesse erforderlich ist.

Bedenklicher verhält es sich mit den Werken, welchen Anregungen aus der Zeitgeschichte zugrunde liegen: der „Großherzogin von Gerolstein“, „Pariser Leben“, „König Mohrrübe“, „Diva“ usw. Einstmals

dank ihrer Aktualität zu den begehrtesten und schmackhaftesten Gaben Offenbachs zählend, haben sie ihre damalige Berühmtheit mit einem schnellen Vergessenwerden büßen müssen. Besonders der politische Ulk der Großherzogin findet heut im Theater kein lebendiges Echo mehr. Im Entstehungsjahr 1867 freilich, unmittelbar nach dem Kriege Preußens gegen Österreich, mundete die Verhöhnung des braven Grenadiers Fritz den revanchelüsternen Franzosen vortrefflich. Das schnelle Avancement und der blitzartige Siegeslauf des biedern Tölpels gab den Rufern nach „Rache für Sadowa" zeitgemäßen Stoff zum Lachen. Umsomehr, als die Librettisten gefällig genug waren, in ihrem Text gleich die späteren, wenig rühmlichen Taten und Erlebnisse Fritzens zu erzählen. Das kecke Wagnis, welches in einer so greifbaren Bezugnahme auf die jüngsten geschichtlichen Begebenheiten lag, wurde in Paris wohl empfunden, einige allzuderbe Anspiegelungen fielen daher dem Blaustift der Zensoren zum Opfer. Sogar eine Kontrolle und zwangsweise Änderung der Kostüme hielt die vorsichtige Aufsichtsbehörde im Interesse des Weltfriedens für nötig. Trotzdem auf diese Weise das etwas verfängliche Sujet äußerlich so harmlos wie möglich herausgeputzt wurde, trat der satirische Grundgedanke immer noch klar genug hervor, um das innige Behagen der spottlustigen Pariser zu erregen. Rechtfertigten doch die politischen Zustände jenseits des Rheines in der Tat eine derartige witzige Glosse, wie sie Offenbach hier zum besten gab.

Der Wandel der Zeiten, die gründliche Umwälzung der damaligen Verhältnisse hat dem Text in den Augen des heutigen Publikums seine Aktualität geraubt und damit auch die Musik in Vergessenheit gebracht. Nicht viel besser ist es dem Pariser Leben ergangen, dessen gesellschaftliche Satire heut nur noch ein mattes Lächeln hervorzurufen vermag. Diese Tatsache ist um so bedauerlicher, als Werke wie die ,,Großherzogin" und ,,Pariser Leben" zu den wertvollsten Partituren Offenbachs zählen und über der Fülle ihres musikalischen Reichtums beinahe das verblaßte Libretto übersehen lassen könnten.

Fast völliger Vergessenheit ist eine dritte Gattung Offenbachscher Parodien amheimgefallen. Werke wie die ,,Banditen", ,,Seufzerbrücke", ,,Toto", ,,Périchole" usw. kennen wir kaum noch dem Namen nach — es besteht auch wenig Hoffnung, sie der Bühne wiederzugewinnen. Diese Stücke leiden an einer Unreinheit des Stiles. Parodie und romantischkomische Oper sind hier zu einer Mesalliance verbunden. Offenbachs Begabung für die Charakterisierung lyrischer Stimmungen wurde ihm zum Verhängnis, denn sie verleitete ihn, Stoffe zu komponieren, deren fortwährender Wechsel zwischen absichtlicher Unwahrscheinlichkeit und sentimentaler Wirklichkeit von vornherein eine einheitliche, dauernde Wirkung unmöglich macht. Schon der Text zur ,,Großherzogin" trägt die Keime zu dieser verderblichen Weiterentwicklung in sich. Das Liebesverhältnis zwischen Wanda und Fritz,

die Eifersuchtsanwandlungen der Großherzogin — diese Episoden bergen bereits gefährliche Klippen, und nur das außerordentliche Geschick, mit welchem die Situation stets humoristisch behandelt wird, läßt den störenden sentimentalen Unterton vergessen. In den späteren Werken aber klang dieser um so vernehmlicher hervor. Offenbach hing seiner Neigung für die komische Oper zu stark nach, um auf die Dauer die Grenzen der Parodie innezuhalten. So entstanden jene Zwitterstücke, deren Texte oft nur freie Variationen älterer Opernlibretti sind: Die „Banditen" mit ihrer Fradiavolostimmung, „Toto", eine Imitation der „Weißen Dame". Offenbach fühlte seine Begabung für die Darstellung der Abenteuer-Romantik — aber ihm fehlte noch derjenige Stoff, welcher seiner kapriziösen Individualität einzig angemessen war. So nahm er vorläufig Textanleihen bei Auber und Boieldieu auf. Als Musiker bewährte er von neuem seine unerschöpfliche Gestaltungsgabe — tragen auch einige dieser umfangreichen Werke bereits den Stempel flüchtiger Tagesarbeit, so finden sich doch fast in jedem ein paar imposante Proben Offenbachscher Kunst. Namentlich die Banditen-Partitur birgt einige der kostbarsten Gaben, das erste „Stiefel"-Finale und den „Räuber"-Kanon: klassische Erzeugnisse eines genialen musikalischen Humoristen.

Durchaus fremd stehen wir dagegen der vierten Gruppe parodistischer Werke gegenüber: den Revuen und Ausstattungspossen, welche der Nimmermüde

für den Augenblicksbedarf der Weltstadt schuf. Unter diesen Werken nach vergrabenen Schätzen zu spüren, dürfte um so zweckloser sein, als bereits die Zeitgenossen Offenbachs sie nach kurzem Amüsement schnell in die große historische Rumpelkammer geworfen haben.

Das Schicksal der Offenbachiaden hing also in erster Linie von den Qualitäten der Libretti ab. Für den Musiker, der Unternehmungsgeist genug besaß, um ein eigenes Theater zu gründen und ein neues Kunstgenre ins Leben zu rufen, wäre es wahrscheinlich nicht allzuschwer gewesen, seine Texte selber zu schreiben. Geist und Witz genug besaß er. Seine „Notes d'un musicien en voyage" lassen einen scharfen Beobachtungssinn erkennen, und verraten ein nicht unbedeutendes journalistisches Talent. Warum hätte der Mann, welcher nach dem Zeugnis aller Zeitgenossen im persönlichen Verkehr seine ganze Umgebung zu befeuern vermochte, dessen Witze und Bonmots in Paris zirkulierten, nicht die Worte für seine Humoresken selber schreiben können? In späteren Jahren probierte er es, fand indessen geringe Beachtung. Warum wagte er diesen Versuch nicht schon früher?

Der Grund dürfte weniger Mangel an Selbstvertrauen, als ein zu starker musikalischer Produktionsdrang sein. Offenbach fühlte sich in zu hohem Maße als Musiker, es gab zu vieles, was dem Komponisten Offenbach auf der Zunge schwebte, als daß für den Dichter Offenbach noch Muße und

Arbeitskraft übriggeblieben wäre. Zudem kam es bei der Wahl seiner Libretti weniger auf die poetische Ausführung, als auf eine geschickte Stoffwahl und günstiges, szenisches Arrangement an. In diesen Dingen aber behielt Offenbach sich stets die Entscheidung vor. Der Librettist war für ihn meist nur ausführender Hilfsarbeiter, der nach gemeinsamer Verabredung die Herstellung des Textes unternahm. Die große Hast, in welcher die Partituren Offenbachs entstanden, der Mangel einer auskunftgebenden Korrespondenz ermöglicht es uns heute nicht mehr, den Anteil Offenbachs an seinen Texten genau nachzuweisen. Zweifellos aber scheint es, nach den überkommenden Mitteilungen anderer, daß Offenbach gerade zu einigen seiner Hauptwerke wie „Orpheus", „Helena", „Hoffmann", wertvolle Anregungen gegeben hat. Sein Prinzip war anscheinend ständige Zusammenarbeit mit seinen Textdichtern. In regem Gedankenaustausch wurden Entwürfe ersonnen, Szenen entworfen, Witze eingestreut. Die Vorgeschichte des „Orpheus" läßt erkennen, daß Offenbach als erster die Bühnenwirksamkeit des Stoffes erkannt und die Wiederaufnahme des anfangs in kleinerem Rahmen geplanten Werkes befürwortet hat. Eine solche tätige und fördernde Anteilnahme konnte natürlich nur besonderen Lieblingsideen zugewendet werden. Im allgemeinen begnügte sich Offenbach wohl damit, aus der großen Anzahl einlaufender Dichtungen einige ihm zusagende herauszufischen. Sein eminenter

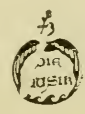
Bühnensinn, seine Gabe, die Wirkungskraft eines Stückes sofort herauszuspüren und richtig einzuschätzen, erleichterten ihm die für die meisten Komponisten außerordentlich heikle Frage der Textauslese. Vor Irrtümern blieb er zwar auch nicht bewahrt. Leicht konnte es ihm passieren, daß er, von Interesse an einer einzigen Szene hingerissen, das mangelhafte oder unzureichende des Ganzen übersah. Meist aber spielte ihm sein gutes Glück und sein sicherer Instinkt die geeigneten Texte zu rechter Zeit in die Hände.

Die Liste seiner poetischen Mitarbeiter ist außerordentlich groß und vereinigt eine ganze Anzahl literarisch ziemlich unbedeutender Tagesschriftsteller um Offenbach. Am fruchtbarsten für die Parodienliteratur erwies sich die Verbindung mit Hektor Crémieux, Henry Meilhac und Ludovic Halévy. Als selbständige Erscheinungen sind zwar alle drei wenig bedeutungsvoll hervorgetreten, doch an Offenbachs Aufstieg gebührt ihnen ein wesentlicher Anteil. Mit ihnen, besonders mit den beiden letztgenannten, schrieb Offenbach die gelungensten seiner Satiren, in ihnen fand er Mitarbeiter, die seine Absichten völlig verstanden, seinen Intentionen durch anschmiegsame und glattgeschliffene textliche Fassung die Wege öffneten. In gegenseitiger Anregung wirkten hier drei wahlverwandte Temperamente aufeinander ein und verbanden sich zu einer seltenen Schaffenseinheit.



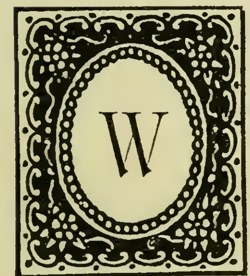


AUS DEM MUSIKHISTORISCHEN MUSEUM DES HERRN
FR. NICOLAS MANSKOPF IN FRANKFURT AM MAIN





OFFENBACH ALS MUSIKER



enn die Erzeugnisse solch gemeinsamen Zusammenwirkens trotzdem als „Offenbachiaden“ ihre Reise durch die Welt machten, so läßt diese Bezeichnung schon erkennen, daß Offenbachs Anteil als der überwiegende und bedeutungsvollste empfunden wurde. Was wären auch die glänzendsten Szenerien, die witzigsten Satiren, die geistreichsten Späße der Librettisten gewesen ohne die Musik, mit welcher Meister Jacques sie umkleidete! Die Töne erst hauchten ihnen Odem ein, in den Partituren Offenbachs steckt das Kapital, welches bis heut noch nicht erschöpft ist. Streifen wir von den Operetten, Parodien und Opern alle veralteten Zutaten ab, genießen wir sie rein als musikalische Schöpfungen, so offenbaren sie ihre bleibenden Werte am unmittelbarsten. Von allen Schlacken der Tagesmode, von allen Konzessionen an Launen des Publikums befreit, entfaltet dann Offenbach die einzigen Eigenschaften seiner Künstler-Induvidualität, deren Schwerpunkt,

trotz der kulturellen Sendung, in der musikalischen Gestaltungskraft liegt.

Melodie, Harmonie und Rhythmus sind die Urelemente, aus denen die Tondichter schöpfen. Nicht allen stehen die drei Quellen des musikalischen Gestaltens gleichmäßig zu Gebote. Bei Offenbach überwiegen Melodie und Rhythmus auf Kosten der Harmonik. Er liebt es nicht, seinen Einfällen breit fundierte, künstlich verwobene harmonische Unterlagen zu geben. Alles Komplizierte meidet er. Einfachheit in Form und Ausdruck ist sein Bestreben. Er weiß, daß kunstlose Knappheit die Präzision und Faßlichkeit erhöht. Seine Musik trägt daher den Stempel der Primitivität — allerdings keiner natürlichen, sondern einer raffinierten Primitivität. Offenbach spitzt jeden Einfall so lange zu, bis er ihn in die denkbar kürzeste Formel gebracht hat und von allem überflüssigen Beiwerk befreit mit der Schärfe des zielbewußten Logikers auszusprechen vermag. Es gibt in seinen Partituren keinerlei Ausputz, weder formeller, noch koloristischer Art, keine schmückenden Beiwörter, keine blendenden Dekorationen. Sondern jede Note, jedes Instrument ist notwendig, verfolgt einen bestimmten Zweck. Jede Phrase charakterisiert mit äußerster Genauigkeit, jedes geschlossene Musikstück gibt eine Blitzlichtaufnahme.

Diese frappante Schärfe des Ausdruckes läßt sich bis in die feinsten Verästelungen der Offenbachschen Kunst verfolgen. Die Melodien Offenbachs über-

schreiten selten den Umfang einer Oktave, sie bewegen sich in den einfachsten, ungesuchtesten Intervallschritten und machen von der Chromatik äußerst spärlichen Gebrauch. Dabei fällt die klassische Eleganz der Linienführung, die fein ziselierte Ornamentik um so mehr auf, als die Ökonomie in der Verwendung der Mittel eine solche Beweglichkeit und Individualisierung der Gedanken kaum glaubhaft erscheinen lassen. Man betrachte Melodien wie die des Göttercouplets aus dem 2. Akt des „Orpheus:“ „Pour séduire Alcmène la fière.“ Die ersten acht Takte bestehen aus einer dreimaligen Wiederholung einer höchst simplen zweitaktigen Phrase, welcher ein kurzer Abschluß angefügt wird. Sehr häufig gliedern sich Offenbachs Melodien in periodisierte Wiederholungen oder Imitationen kurzer bröckliger Ideen — das Material manches großen Ensembles liegt oft in den beiden Anfangstakten eingeschlossen. Eine Erfindungsgabe von ganz außergewöhnlicher Beweglichkeit war nötig, um hier den Eindruck der Ideenarmut oder Einseitigkeit zu vermeiden. Musterbeispiele für den motivischen Aufbau größerer Ensembles sind der Göttercancan aus dem zweiten Akt des Orpheus und das erste Finale der schönen Helena, welches aus einem einzigen Takte emporkeimt. Besonders in den großen Parodien wendet Offenbach das Kunstmittel der Wiederholung zur Erzielung komischer Effekte mit Vorliebe an. So im Styxcouplet: „Si j'étais roi de Béotie“, wo die Schläfrigkeit dieses langweiligsten aller Unterwelts-

bewohner nicht treffender charakterisiert werden konnte, als durch die in monotoner Gleichmäßigkeit langsam steigende und dann wieder fallende Melodie. Auffällig kontrastiert zu diesem klassischen Hymnus auf das ewige Einerlei die Auftrittschanson der flatterhaften Eurydice, ein ebenfalls höchst einfach konstruiertes Lied, dessen naiv pikante Begleitung mit ihren kokett tändelnden Flötenfiguren ein interessantes Gegenstück zu dem in dumpfer Blödigkeit hinträumenden Styxliede bildet. Beide Couplets decken sich völlig in der Wahl der Mittel, sind nach gleichen Regeln aufgebaut und doch so völlig verschieden im Ausdruck, daß nur eine flotte und kecke Meisterhand sie niederzuschreiben vermochte.

Daß die Anwendung kurzatmiger Motive sich nicht aus Ideenarmut erklärt, sondern auf bestimmten künstlerischen Absichten beruht, lassen die vielen breit ausgesponnenen Melodien erkennen, welche Offenbach in verschwenderischer Fülle seinen Werken beigegeben hat. Sobald die Stimmung aus humoristischen in lyrische Gebiete hinüberklingt, verändert Offenbach seine Schreibweise. Er wird nicht sentimental, aber er schlägt doch Gefühlstöne von so überraschender Zartheit an, daß man dem frechen Spötter mit Erstaunen lauscht und seine plötzliche Verwandlung kaum glauben mag. So steht im „Orpheus“ neben all den burlesken Übertreibungen und parodistischen Couplets der innige Todesgesang der Eurydice: eine im weiten Bogen gespannte Melodie, edel und einfach geführt, von ernstem

Empfindungsgehalt und echt romantischer Färbung. So entzücken besonders die Einakter durch ihren kostbaren Schatz lyrischer Melodien, von denen sich „Fortunios Lied" schon zu Offenbachs Zeiten eine beispiellose Popularität erworben hatte. Überall, wo man die vielen Partituren des angeblich so frivolen Cancan-Komponisten aufschlägt, quillt es von Eingebungen voll liebenswürdig-intimen Gefühlsgehaltes, überall ertönen neben den übermütigen Ulkereien schmeichelnd süße Sirenenklänge, tauchen neben den Karikaturen zarte, weich umflossene Phantasiegestalten auf, wie sie nur aus wahrhaft poetischer Anschauung empfangen werden konnten.

Zeigt der Melodiker Offenbach wechselnde Physiognomien, so präsentiert sich der harmonische Erfinder um so einfacher und harmloser. Starkes modulatorisches Geschick war Offenbachs Sache nicht. Gelegentlich finden sich wohl ein paar interessante harmonische Rückungen und Übergänge. Zuweilen streut er, wie um zu zeigen, daß er nicht nur melodischer Erfinder ist, eine überraschende modulatorische Zwischenbemerkung ein, und setzt mit kühnem Sprunge fremde Tonarten zueinander in Beziehung. Doch dergleichen Zutaten gelten ihm nur als ausnahmsweis anwendbare Würze. Meist begnügt er sich mit den nächstliegenden Harmonien. Tonika und Dominante sind ihm am angenehmsten, und viele seiner besten, schlagkräftigsten Kompositionen basieren harmonisch auf den denkbar einfachsten Unterlagen. Der Verbreitung und

leichten Eingänglichkeit der Offenbachschen Musik kam dieser Umstand sehr zustatten. Offenbachs Schaffen entsprang auch viel zu sehr aus der Laune des Augenblicks, um einer reicheren harmonischen Ausgestaltung Raum geben zu können. So machte er aus der Not eine Tugend und ergänzte die periodischen Wiederholungen der Melodie durch möglichst gleichförmige Harmonisierung und Einheitlichkeit der Begleitung. Viele der berühmtesten Couplets und Ensembles bauen sich auf langgedehnten Orgelpunkten auf, der Basso ostinato kommt bei Offenbach so häufig wie bei wenigen anderen Komponisten zur Verwendung. Zum mindesten ist es ein charakteristisches Begleitmotiv, welches er in wechselnden Stimmlagen ständig anführt und dadurch seiner durchaus homophonen Satzweise einen Anschein von polyphoner Arbeit verleiht.

Der stärkste Zauber Offenbachscher Musik lag freilich weder in den Melodien, noch in den Harmonien, sondern in den Rhythmen. Setzen seine Melodien durch die Einfachheit ihrer Konstruktion in Erstaunen, zeichnen sich seine Begleitungen durch Anspruchlosigkeit und naive Gleichmäßigkeit aus, so sprudeln seine Rhythmen über von unerschöpflicher Reichhaltigkeit und eigenster Originalität. Die Kombinationen und Verschlingungen, welche er in rhythmischer Beziehung geschaffen, die zwingende Charakteristik, welche er oft aus den einfachsten Taktverhältnissen zu entwickeln vermag, stellen ihn in die Reihe der ersten rhythmischen Erfinder

unter den Musikern. Bei Offenbach haben wir es nicht, wie bei Johann Strauß, mit einer besonderen Begabung für den Tanz, für das Spezialgebiet des Walzers zu tun, sondern seine Rhythmen zaubern eine ganze Welt von Erscheinungen hervor. Sie zeichnen bald Bilder aus dem Leben, bald beißende Karikaturen, bald romantische Phantasiegestalten. Wenn im Pariser Leben das bekannte: „Tout tourne, tout danse" ertönt, so schwankt bei den aufschlagenden Sechzehnteln des Taktes in der Tat das Zimmer vor unseren Augen. Und wenn in den Banditen Falsacappa sein: „J' entends un bruit de bottes" anstimmt, so hören wir schon von Weitem eine Legion von Stiefeln leise herantrappen, und sehen bei dem humoristischen Nachsatz den Kapitän mit seinen extragroßen Kommandostiefeln steif und stumm voranmarschieren. Die Plastik der Offenbachschen Rhythmen übertrifft die Leistungen aller seiner Vorgänger in der parodistischen Literatur — sie ist es, die ihn zum Meister der musikalischen Satire erhebt. Der Witz des Offenbachschen Rhythmus ist etwas ebenso Unnachahmliches, wie das Pathos Beethovens und die weiche verträumte Romantik Schumanns. Er bildet den Wesenskern des Künstlers.

Offenbach hat ein außerordentlich vielseitiges Stoffgebiet behandelt, sich von modernen, romantischen, antiken, legendären Motiven anregen lassen, hat phantastische, ernste, humoristische Situationen geschildert, Orgien und Todesstimmungen aus seiner Musik klingen lassen. Sein sicherstes Wirkungs-

mittel für die Wiedergabe all dieser entgegengesetzten Vorwürfe war sein rhythmisches Sprachvermögen. In den hämmernden und zuckenden Pulsschlägen des Rhythmus versuchte er die Grundzüge des ihm vorschwebenden Bildes wiederzugeben. Dann erst umkleidete er sie mit seinen einschmeichelnden Melodien, füllte sie durch leicht entworfene Begleitungen aus.

Die Mannigfaltigkeit der Offenbachschen Rhythmen ist um so erstaunlicher, als sie stets nur geistvolle Variationen gewisser Grundtaktarten sind. Das scharf pointierte Marciale, wie es im Degenlied der „Großherzogin" zur Verwendung kommt, das graziös tänzelnde $^2/_4$ Allegretto — meist für Couplets mit Chorrefrain verwandt, der fröhlich wiegende $^6/_8$ Takt, in welchem Blaubart seiner Lebensfreude Ausdruck gibt („amours nouvelles, changer les belles, changer tous les huit jours"), der getragene ausdrucksvolle Walzer, die kecke $^2/_4$ Galoppade — das sind die immer von neuem wiederkehrenden Grundtypen der Offenbachschen Rhythmik. Gelegentlich zeigt Offenbach eine gewisse Vorliebe für spanische Tanzformen, deren temperamentvolle, prickelnde Rhythmen ihm Behagen zu bereiten scheinen und ihn zu wirkungsvollen Melodien hinreißen. Zuweilen schwärmt er auch für italienische Muster, Gondellieder, Barkarolen, Serenaden bieten ihm eine willkommene Abwechslung gegen die gebräuchlichen Schemata. Im allgemeinen aber hält er sich innerhalb der vorbezeichneten Grenzen der französischen Tänze. Die Quadrille herrschte, und ihre verschiedenen Touren

dienten Offenbach als Muster für die Anlage seiner Kompositionen.

Es war die Blütezeit der Bals publics. „Von Lehrern begründet, von Unternehmern erweitert, von der Gunst eines Stadtteils, der Laune einer Mode verwöhnt, reiht sich die unübersehbare Menge der Vauxhall, Chaumière, Boutin, Tivoli, Champs Élysées, Monceau, Marbœuf, Chantilly, Frascati, Isis, Mars, Flora, Sceaux, Prado, Delta, Château rouge aneinander — die Bals publics von Kulturwert, auf deren Kartuschen nicht bloß die Lieblingstänze verzeichnet, sondern in deren Festen sie geschaffen und sanktioniert wurden. Es ist eine öffentliche tanzende Welt, wie sie bisher unerhört war und niemals wiederkommen wird. Um die Tänzer jedes Standes sammeln sich Dichter und Maler, die hier ihre regelmäßige Zerstreuung, Anregung, Emotion finden: die Wiege der neuen Bohèmekunst. Es fließt das Material für die Feuilletons, für die Lithographien, Typen steigen in scharfer Silhouette auf: in Mabille der Pritchard, stumm, lang, grotesk, schwarz, der elegante Brididi, der Chicard, un bon garçon joyeux viveur, dem man die Cancan-Erfindung zuschrieb, obwohl andere für den Komiker Mazarié stimmten, der diese lebhaften Spreizbeine in der Rolle des Affen Joko im Theater St. Martin zuerst angewendet haben soll. Es rast in dieser Zeit, in den dreißiger bis vierziger Jahren, der Cancan über die Bals publics, eine tolle Mode, wie einst die Volta, als Quadrillencour vereidigt, ein mänadi-

sches Auslassen rhythmischer Lust unter fauchenden Tempis, die allerletzte der sinnlichen Rasereien, die der Tanz erlebte, und die selbst die Volten-Echauffagen eines Brantôme beschämen würde, der den „Discours sur la beauté de la jambe et de la vertu qu'elle a“ zum Lobe seiner Zeitgenossen geschrieben hat. Die Bals publics sind Attraktion für Fremde, Vergnügungsindustrie geworden, und der Cancan wird bezahlt. Das bunte charakterreiche Stück Zeitgeschichte ist dahin, jenes Kulturkapitel, in dem die kleinen Bürger, die Künstlerbohème, die Unternehmer und die Volkstypen ihre originelle Quadrille aufführen. Wir stehen und warten, wir hören verlorene alte galante Worte, die von Roheiten erstickt werden, weiße Mädchen gleiten durch den Liebesmarkt, phantastische Namen schwirren ihnen nach, einige Paare irren in den Garten, und die fade Lampiontracht verschlingt, von Ferne unheimlich summend, eine kühl bewußte und bewachte Lust. Wir schlagen zu Hause die Bücher auf: Delvaus Cytheris Parisiennes mit den Ropsschen Bildern, ein seltenes Werk, in dem diese verschwundene Herrlichkeit eingeschlossen liegt.“

Hier schildert Oscar Bie*) das eigentliche Publikum Offenbachs — dasjenige, für welches seine Musik berechnet war, nachdem man sie von ihren textlichen Unterlagen befreit hatte. Diese aus allen Gesellschaftsschichten gemischte internationale Besucherschaft der Bals publics verstand am besten

*) „Der Tanz“.

die sinnlich aufreizende Sprache Offenbachscher Rhythmen, deren lebendiger Pulsschlag elektrisierend wirkte und alle Geister lüsterner Ausgelassenheit entfesselte. Hier in den Tanzsalons der Weltstadt fand der Rhythmiker Offenbach seine verständnisvollsten Enthusiasten, für sie schrieb er seine Tänze. Instinktiv begriffen sie, was naserümpfende Kritiker nicht sehen oder doch nicht anerkennen wollten: die Lebenskraft einer Musik, die, um des Vergnügens willen geschaffen, Daseinsfreude und Genuß zu maßlosen Exaltationen zu steigern vermochte.

Bilden demnach die Tänze einen Hauptbestandteil der Offenbachschen Werke, so verstand es Meister Jacques sehr wohl, seine Partituren durch geschickten Aufbau und geistvolle Formverbindungen vor dem Charakter einfacher Tanzpotpouris zu bewahren. Seine Ensembles und Couplets sind so fein arrangiert, so treffend der Situation angepaßt, daß ihre Verwendbarkeit als Quadrillenbestandteil weniger Absicht als Zufall erscheint. In dieser Fähigkeit, das gesungene Wort mit der Tanzgebärde zu verbinden, liegt eines der tiefsten Geheimnisse von Offenbachs Kunst. Ein Geheimnis, welches er durch eine besondere selbsterfundene Technik mit höchstem Raffinement auszunutzen verstand.

Kompositionstechnik im akademischen Sinne hat Offenbach wohl kaum besessen — wenn er sie besaß, so hat er sich ihrer nur selten bedient. Seine Ausbildung war lückenhaft und ohne festen schulgerechten Abschluß. Was er — im handwerklichen

Sinne — konnte, verdankte er mehr seinem scharfen Blick, seiner für Anregungen jeder Art sehr empfänglichen Fassungsgabe, als einer planmäßig durchgeführten Erziehung. Er ist in der Hauptsache Autodidakt und hat seinen offenen Augen und seiner gewandten Hand mehr zu verdanken, als Lehrern und Erziehern. Unbekümmert um Regeln und Überlieferungen bildete er seine Schreibweise nach den Erfahrungen, welche ihm das Leben bot. Dabei besaß er allerdings Geschmack und Feingefühl genug, um das Gute, Brauchbare der handwerklichen Routine zu würdigen und, soweit es sich seinen Plänen anpaßte, auch davon Gebrauch zu machen. Zur Überraschung derjenigen, welche ihm die Fähigkeit, solid zu schreiben, geradeswegs absprachen, offenbarte er dann plötzlich ein imposantes Können. Meisterstücke dieser Art sind der Chor-Kanon in den „Banditen" und das Terzett im „Mädchen von Elizondo" (wo sich die Trinklied-Melodie in verkürzten Rhythmen mit der darüber liegenden breit ausladenden Kantilene kunstvoll verbindet). Im allgemeinen jedoch vermied er solche Kunststücke. Sein Vokalsatz ist meist der leichten Verständlichkeit wegen durchaus homophon und in der Stimmführung von denkbar größter Einfachheit. Ob Offenbach Duos, Terzetts, Quartette, Quintette, Sextette, Septette schreibt — fast ausnahmslos ist die Melodie der Oberstimme zugeteilt, während die anderen in entsprechend gleichmäßigen Rhythmen begleiten. Vollkommene Faßlichkeit und Übersicht-

lichkeit ist sein Bestreben, klar und durchsichtig baut sich sein Satz auf, ohne vornehmes Gelehrttun. Freilich liegt in der anscheinend mühelosen Leichtigkeit und Flüchtigkeit, in dieser Fähigkeit, zwanglos die Stimmen zu großen Gruppen zu vereinen, um einheitliche Wirkungen zu erzielen, mehr Kunst und Talent, als es beim ersten Hinsehen den Anschein hat. Dieser Kunst fehlt nur der akademische Geleitbrief. Sie beruht auf einer durchaus persönlichen Gabe und läßt sich nicht in Lehrbüchern planmäßig darstellen.

Auch Offenbachs Sprachbehandlung ist von prägnanter Eigenart. Die Übersetzungen lassen allerdings viele Feinheiten der Diktion kaum ahnen, nur der französische Originaltext offenbart die überraschende Anschmiegsamkeit, mit welcher sich Offenbachs Musik dem Text verbindet. Die vielbegehrte Einheit von Wort und Ton, welche oft als eine Erfindung der Moderne gepriesen wird, ist hier in der Tat schon erreicht. Melodie und Text bilden ein untrennbares Ganzes, das Wort charakterisiert den Ton, und der Ton das Wort. Seine fabelhafte Geschicklichkeit auf diesem Gebiet verführt Offenbach gelegentlich zu übermütigen Späßen. Er imitiert Naturgeräusche, wie im Entencouplet der „Insel Tulipatan" das Quaken der Enten, im Fliegenduett des „Orpheus" das Sumsen der Fliege, im Banditen-Finale das ruckweise Stampfen nahender Schritte, im Schlummerchor des „Orpheus" das wohlige Schnarchen der Götter. Diese gelegentlichen Extra-

vaganzen streifen schon das parodistische Gebiet und führen zur Betrachtung der Offenbachschen Formen.

Eigene Formen zu erfinden, — dafür reichte natürlich Offenbachs Originalität nicht aus. Ihm blieb nur ein Ausweg: den großen Formenschatz der französischen Musik zu durchforschen und sich die für seine Zwecke brauchbaren Vorlagen anzueignen. In der älteren Literatur, zumeist in den Werken Mozarts, Grétrys, Monsignys fand er die ihm besonders wertvollen Vorbilder für seine im Kammerstil gehaltenen kleineren Ensembles, Arien, Lieder und Couplets. Anregungen, die er aus dem französischen Vaudevilles sowie aus den einaktigen Singspielen Hervés schöpfte, gaben ihm neue Impulse. Die musikalische Lustspielliteratur bot ihm in den Partituren Boieldieus, Aubers, Adams gleichzeitig klassische Muster. So war es hauptsächlich seine Aufgabe, aus den zahlreich vorliegenden, praktisch bereits ausgeprobten Formen die für ihn brauchbarsten auszuwählen. Mit vielem Glück und dem sicheren Instinkt des Talentes griff Offenbach ohne langes Besinnen die lebensfähigsten und wirkungsvollsten Muster heraus, modelte sie ein wenig nach neuzeitlichen Begriffen um und stutzte sie für seine Zwecke zurecht. Seine Selbständigkeit auf diesem Gebiete ist sehr gering und kann nur von denjenigen überschätzt werden, welche die damalige musikalische Produktion nicht genau kennen. Offenbach war viel zu sehr Geschwindarbeiter, um sich auf verwegene Neukonstruktionen einlassen zu

können. Er kopierte einfach — in seinen kleineren Werken die anmutigen Vorbilder der älteren französischen Unterhaltungsmusik, unter gelegentlicher Einstreuung deutscher Singspielelemente. In den Parodien aber steckte er sich höhere Ziele. Die berühmten Offenbachiaden bieten uns nicht nur verrerrte Abbildungen allgemein kultureller Zustände, sondern gleichzeitig scharfe musikalische Satiren, welche sich speziell gegen die Große Oper und den Italianismus richten und die Unmanieren und Unwahrscheinlichkeiten dieses Genres dem Gelächter der Zeitgenossen preisgaben.

Als bestgelungenes Beispiel der Opern-Parodie kann die „Schöne Helena" gelten, welche, von bissigen Anzüglichkeiten strotzend, die verwegenste Persiflage der damaligen musikalischen Mode bildet. Die prunkvolle, nichts sagende Aufgeblasenheit der großen Ensembles, der Koloraturen und Kadenzenunfug, die Textmißhandlung in endlosen Wiederholungen und Weiterführungen unwesentlicher Phrasen, kurz, all die Unsitten, welche aus einer ursprünglich ernsten und strengen Kunst durch geschmacklose Übertreibungen ein aufgedonnertes Zirkus- und Spektakelstück gemacht hatten, wurden in tendenziöser Vergrößerung an den Pranger gestellt. Daß gleichzeitig damit auch der Spuk des Ausstattungswesens gegeißelt, sowie das für die Große Oper mit Vorliebe benutzte antike Stoffgebiet verhöhnt wurde, verlieh der „Helena" besonderen Reiz und brachte sie in einen anmutigen Kontrast zu den

Gluckschen Repertoirewerken und den gerade damals im Théâtre Lyrique aufgeführten „Trojanern“ von Berlioz.

Viel zu fein und originell war indessen Offenbachs Künstlernatur, um sein Schaffen vorwiegend auf einen Ton zu stimmen. Sein Mienenspiel wechselt ständig. Bald ist er heiter, bald ernst, bald gefühlvoll, bald ausgelassen. Die Fähigkeit, für all diese einander widersprechenden Stimmungen den rechten Ausdruck zu finden, verschaffte ihm eigentlich erst den großen Wirkungskreis und unterscheidet ihn von all seinen Nachfolgern und Nachahmern. So finden sich auch in seinen übermütigsten Parodien nicht nur Stücke von anmutig lyrischem Gehalt, sondern auch Kompositionen, welche ihrer Anlage nach der feinsten komischen Oper zur Zierde gereichen könnten. Kabinettstücke dieser Art birgt besonders die Orpheuspartitur. Der „Schlafchor“ der Götter und das große Duett zwischen Jupiter und Eurydice gehören zweifellos zu den Perlen feinsinnig charakterisierender Kunst und erscheinen um so bewunderungswürdiger, je genauer man die Einfachheit und Sparsamkeit in der Verwendung der Mittel betrachtet.

Diese äußere Anspruchslosigkeit zeichnet auch das Offenbachsche Orchester aus — wenigstens in denjenigen Werken, welche sorgfältig und gewissenhaft gearbeitet und noch nicht ausschließlich für industrielle Zwecke geschaffen wurden. Offenbachs Instrumentation trägt dieselben graziösen espritvollen Züge wie seine Kunst überhaupt. Die Orchester-

besetzung ist meist verhältnismäßig klein, Posaunen kommen selten zur Verwendung, das schwere Blech wird gewöhnlich nur zur Erzielung besonderer Effekte in Bewegung gesetzt. Den Grundstock des Orchesters bilden die Streicher. Ihnen liegt die duftig gehaltene Begleitung ob, sie sind die unablässig Beschäftigten. Die Holzbläser bevorzugt Offenbach, doch behandelt er sie nicht gruppenweise, sondern mit Vorliebe solistisch. Sie werfen geistreiche Zwischenbemerkungen, humoristische Aperçus ein, sie tändeln gelegentlich im Wechselspiel mit der Singstimme, sie setzen zarte Lichter auf und geben sorgsam angebrachte Schattierungen. Chorweise Verwendung der Holzbläser, Kontrastwirkungen der einzelnen Instrumentalgruppen vermeidet Offenbach. Er drückt das, was er zu sagen wünscht, auch im Orchester so schlicht und knapp wie möglich aus. Unsachliche Instrumentaleffekte, extra gemischte Orchesterfarben, absichtlich aufgetragene Sonderwirkungen, kennt Offenbach nicht. Dabei versteht er es doch wie wenige, klangvoll und eindruckssicher zu schreiben. Er kennt den Charakter der Instrumente bis ins genaueste Detail. Die Wirkung jedes Tones ist ihm beim Schreiben gegenwärtig und dieses außerordentliche Witterungs- und Berechnungsvermögen läßt ihn gerade jede überflüssige Note sorgsam vermeiden. Wenigstens in den älteren Einaktern und Parodien treten die vorteilhaften Eigenschaften der Offenbachschen Instrumentation deutlich hervor. Unter den späteren Werken findet

sich manches mißlungene, lärmend und geräuschvoll ausgeputzte, mit billigen Blendeffekten gearbeitete Handwerksstück. Diesen weniger rühmlichen Erzeugnissen Offenbachscher Instrumentationskunst galt wohl Wagners Äußerung: Offenbachs Orchester klingt wie eine verstimmte Guitarre. Wenn es indessen im Leben wie in der Kunst stets geboten erscheint, als Maßstäbe der Leistungsfähigkeit in erster Linie die guten Werke gelten zu lassen, so hat auch Offenbach das Recht auf eine bessere und gerechtere Würdigung als sie in Wagners Worten zum Ausdruck kommt.

Ziehen wir aus der Charakteristik Offenbachs als Musiker das Facit, so erkennen wir in ihm ein Talent, dessen hervorragendste Gabe in einem bewunderungswürdigen Nachahmungsgeschick lag. Versuchte er mittels dieser Gabe ernsthafte Vorlagen ernsthaft zu kopieren, so konnten — in Ermangelung einer höheren Originalität — nur Schöpfungen zweiten und dritten Ranges entstehen. Wandte Offenbach aber sein Imitationstalent dem parodistischen Gebiete zu, dann gelang es niemandem, ihm gleichzukommen. Denn hier hatte er Neuland entdeckt, hier stand er auf eigenen Füßen, hier vermochte er sich durch die Vereinigung kultureller und musikalischer Interessen das zu erwerben, was er als Musiker allein nie erreicht hätte: den Nimbus einer kulturhistorisch bedeutsamen Persönlichkeit, die uns eine charakteristische Spiegelung ihrer Zeit gibt.

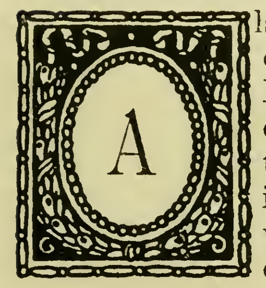
„DAPHNIS UND CHLOE“

AUS DEM MUSIKHISTORISCHEN MUSEUM DES HERRN
FR. NICOLAS MANSKOPF IN FRANKFURT AM MAIN





DIE EINAKTER UND „HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN“



ls Parodist wird Offenbach im Gedächtnis der Geschichte weiterleben. Doch wie geschichtliche Urteile stets eine gewisse Einseitigkeit in sich tragen, so ist die Nachwelt auch im Falle Offenbach ungerecht gewesen, indem sie die liebenswürdig-einfachen Gaben seiner Muse vergaß und in ihm nur den frech-genialen Karikaturenzeichner sehen wollte. Was wissen wir heut noch von den zahllosen Einaktern Offenbachs, welche einst seinen Ruhm begründeten, und in denen sich seine Gaben allmählich zur Reife entfalteten? Was wissen wir von seinen komischen Opern, in denen er unermüdlich nach höheren Zielen strebte? Kaum die Namen dieser Werke sind uns im Gedächtnis geblieben. Als vor etwa anderthalb Jahrzehnten „Hoffmanns Erzählungen“ ausgegraben wurden, erstaunte man über das Vorhandensein dieses Werkes und begeisterte sich an dem Reich-

tum der darin ruhenden künstlerischen Werte. Und wenn heute ein kühner Unternehmer eine Entdeckungsfahrt durch die Offenbachschen Einakter wagen wollte — welche Überraschungen würde er erleben! Wie viele ungeahnte Schätze gibt es da noch zu heben! Wie viele reiche schöne Gaben vornehmster Unterhaltungskunst warten hier noch desjenigen, der sie zu würdigen und dem Publikum der Gegenwart zu übermitteln versteht!

Die Reihe dieser Werke ist zu umfangreich, um eine detaillierte Aufzählung oder kritische Zergliederung zu ermöglichen. Sie beginnt mit den „Beiden Blinden", dem Ersterfolge Offenbachs in den Bouffes Parisien, und zieht sich dann fast ohne Unterbrechung bis zu seinen letzten Schaffensjahren hin. Während die Erstlingswerke der Vorschrift entsprechend nur für wenige Darsteller berechnet sind, wächst späterhin die Personenzahl, und es finden sich in einigen Stücken sogar außer dem üblichen Soloensemble große, umfangreiche Chorszenen. Gelegentlich begnügt sich Offenbach in der späteren Zeit wieder mit zwei Personen. Als ein Musterbeispiel dieser Miniaturgattung sei der 1863 geschriebene Einakter „Lieschen und Fritzchen" genannt. Die Handlung ist sehr einfach. Zwei Elsässer, Männlein und Weiblein, Diener und Besenverkäuferin treffen zusammen, erkennen sich als Landsleute, finden Gefallen aneinander, wollen sich heiraten, entdecken daß sie Geschwister sind, entschließen sich traurig wieder auseinanderzugehen

— bis ein zufällig aufgefundener Brief ergibt, daß sie ruhig Braut und Bräutigam werden können, da Brüderlein und Schwesterlein in Wirklichkeit Vetter und Bäschen sind. Zu fünf Musikstücken wird diese scherzhafte Episode ausgebeutet: Jedes der beiden singt sein Auftrittslied, von denen besonders Lieschens Chanson melodisch sehr reizvoll ausgestattet ist. Dann folgt ein lustiges Elsässer Duett „Je suis alsacienne“ im fidelen Dreiachteltakt. Lieschen erzählt ihrem Freunde zur Belehrung Lafontaines Fabel von der Stadt- und der Feldmaus und im Schlußduett vollzieht sich der Übergang von der traurigen Abschiedsstimmung zum lustigen Verlobungsgesang. Trotz dieser an sich sehr einfachen Aufmachung sind die einzelnen Musikstücke mit feiner Kunst gearbeitet, im Aufbau interessant und abwechslungsreich gestaltet. Der zierlichen Grazie des ganzen Werkchens entspricht eine ebenso anmutige und saubere Faktur.

Die für drei und vier Mitwirkende berechneten Einakter, unter denen Stücke wie „Nummer 66“, „Martin der Geiger“, „Der Ehemann vor der Tür“, „Das Mädchen von Elizondo“, „Die Hanni weint — der Hansi lacht“ besonders auffallen, leiten zu den für eine größere Solistenanzahl (ohne Chor) berechneten Werken über. Als klassisches Muster dieses Genres ist „Fortunios Lied“ anzusehen — eines der reizvollsten und stilistisch ein heitlichsten Werke der musikalischen Weltliteratur Die Handlung zeigt wieder jenes eigentümliche

Schweben zwischen lyrischen und humoristischen Stimmungsmomenten, welches Offenbachs Natur so außerordentlich zusagte. Meister Fortunio, der Advokat, hat einst in jungen Jahren ein Lied gedichtet und gesungen, welchem kein Frauenherz zu widerstehen vermochte. Doch nun als würdiger Ehemann und ehrsamer Rechtspfleger will er nichts mehr von seinen Jugendstreichen wissen. Das Lied ist verschollen, Fortunios einst umschwärmte Frau verkümmert in der Enge des häuslichen Daseins, seine Schreiber werden schroff behandelt und geschulmeistert. Der früher so sinnig und schwärmerisch veranlagte Sänger ist zum nüchternen Pedanten verknöchert. Doch aus seinen eigenen Taten erwächst das Verhängnis. Das verloren geglaubte Lied wird unter einem Stoß alter Akten entdeckt und dem ahnungslosen Fortunio entwendet. Frohlockend teilen es seine Schreiber sich gegenseitig mit, neugierig stimmt es jeder von ihnen vor seiner Schönen an und — Wunder der Zeit — das Lied hat seine Zauberkraft bewahrt. Es ist der Talisman geblieben, dem sich die Frauenherzen öffnen. Die Melodie revoltiert die ganze Umgegend. Die Magie des Liedes erfüllt alle mit Liebessehnsucht, und Fortunio, der unfreiwillige Anstifter der Verwirrung, muß es erleben, daß seine eigene Frau mehr an dem Liede hängt als an dem Verfasser und nun einem jugendlichen Sänger — Fortunios Schreiber Valentin — ihre Blumen spendet.

Eine derart zauberkräftige Melodie, ein solches

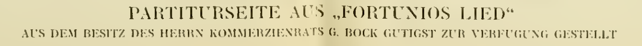




Animé

Animato

Mit Genehmigung des Originalverlegers Ed. Bote & G. Bock in Berlin



PARTITURSEITE AUS „FORTUNIOS LIED"

AUS DEM BESITZ DES HERRN KOMMERZIENRATS G. BOCK GÜTIGST ZUR VERFÜGUNG GESTELLT





Hexenlied zu erfinden, war keine leichte Aufgabe für den Komponisten. Und doch hat er sie mit vollendeter Kunst gelöst — denn in der Tat fühlt man sich geneigt, der Offenbachschen Musik eine so einflußreiche Wirkung zuzutrauen. Diese Empfindung mochte den Komponisten wie die Zeitgenossen erfüllen. Fortunios Lied war einer der größten Erfolge, welche Offenbach je erlebte und zugleich sein eigenes Lieblingswerk. Erst später, als er mit den Entwürfen zu „Hoffmanns Erzählungen" beschäftigt war, trat diese Vorliebe gegen den Enthusiasmus für das neue Werk zurück. Bei seinem Tode aber konnten es sich seine Freunde nicht versagen, des Fortunio zu gedenken. Als in der Madeleine die Leichenfeier stattfand, erklang vom Chor Fortunios Lied zu den Worten der Totenmesse.

Bemerkenswert für die Frühreife und zeitige Individualisierung des Offenbachschen Talentes ist die Tatsache, daß diese Melodie noch vor der Gründung der Bouffes, während Offenbachs Tätigkeit als Kapellmeister am Théâtre Français zu dem Texte Alfred de Mussets geschrieben wurde. Damals mußte das Lied in Ermanglung eines stimmlich begabten Schauspielers ungehört liegen bleiben. Erst eine Reihe von Jahren später, 1861, kurz nach dem Fiasko des „Barkouff" in der Opéra comique, entsann sich Offenbach seiner alten Komposition und ließ sich von seinen Freunden Crémieux und Halévy ein Textbuch schreiben, durch welches das Lied zu be-

sonderer Geltung kommen mußte. Die Handlung wurde auf neun Personen berechnet, von denen vier nur dem Ensemble zur Stütze dienten. Dabei war Offenbach klug genug, die Wirkung des Stückes nicht ausschließlich auf das Lied zu beschränken, sondern die Partitur überhaupt so glänzend und ansprechend wie möglich auszustatten. So zeichnen sich unter den neuen Nummern des Fortunio gerade die Ensembles durch pikante Rhythmik und Melodienreichtum aus. Besonders das Trinklied und der Walzer der übermütigen Schreiber: ,,Toutes les femmes sont à nous, nous les verrons à nos genoux" zeichnen sich durch ihre ebenso originelle wie liebenswürdige Form aus und stehen gleichwertig neben der Hauptnummer der Partitur.

Von Stücken dieses Schlages, welche gerade die Mitte zwischen Singspiel und komischer Oper innehalten, bedurfte es nur noch eines kleinen Schrittes bis zur richtigen komischen Oper in einaktiger Form. Nachdem Offenbach einmal angefangen hatte, in seinen Burlesken Chöre anzuwenden und dadurch die musikalische Ausdrucksfähigkeit zu steigern, mußte sich in ihm der Wunsch regen, auch seine Einakter durch Heranziehung des Chores lebensvoller und abwechslungsreicher zu gestalten. So schuf er eine ganze Reihe komischer Opern kleineren Formates, musikalische Lustspiele voll entzückenden Humores und Schelmengrazie, die, im Kammerspielton gehalten, heute noch durch ihre fortreißende Laune und Munterkeit erfreuen würden — wenn

man einmal nachdrücklich auf sie zurückgreifen wollte. „Die Verlobung bei der Laterne“, „Urlaub nach dem Zapfenstreich“, „Der Regimentszauberer“, „Salon Pitzelberger“, „Die Insel Tulipatan“ seien aus der Menge vorliegender Werke besonders genannt. „Herr und Madame Denis“ mag als Musterbeispiel für Anlage und Aufbau dieser Stücke gelten. Ein junger Galan entführt seine Freundin aus ihrem Pensionat. Er flüchtet mit ihr zu seinem alten Oheim, um von ihm die Heiratseinwilligung zu erbitten. Doch er findet Monsieur und Madame Denis, die wegen ihres guten und verträglichen Ehelebens berühmt sind, nicht daheim. Nur ihre Haustracht haben sie in der Wohnung zurückgelassen. Schnell entschlossen vermummt er sich und die Geliebte in die Kleider des alten Paares, und als die ihn verfolgenden Soldaten eintreten, finden sie statt der Flüchtlinge nur ein angejahrtes Liebespaar, welches mit dem gesuchten wenig Ähnlichkeit besitzt. Wie die Vermummung schließlich doch entdeckt wird, wie sich die zeitweise etwas kritische Situation klärt und zu einem allseitig befriedigenden Ausgange geführt wird — das bildet den weiteren Inhalt des Stückes. Ein couragiertes Stubenmädchen und ein täppischer Sergeant kommen dabei noch besonders zur Geltung. Die Partitur besteht wieder aus neun Nummern, von denen nur drei Einzelgesänge sind, während sich außer einem Duett und einem Quartett vier große Ensembles finden, unter denen das bei Offenbach unvermeidliche Trinklied natürlich nicht

fehlen darf. Der Dialog stellt in diesem wie in den anderen Werken nur die notwendige Verbindung zwischen den einzelnen Musikstücken her, ist also inhaltlich nicht sehr wichtig und hauptsächlich wohl für die Anbringung witziger Extempores berechnet. Alle wesentlichen Momente der Handlung sind dagegen in die Gesangsstücke verlegt, wodurch der musikalische Teil von vornherein als bedeutungsvollster hingestellt wird, und das Werk den Charakter einer komischen Oper in Miniaturformat erhält. In Stücken dieser Art mochte Offenbach sein ungestilltes Verlangen nach Schöpfung einer richtigen komischen Oper zeitweise befriedigen. An ihnen bildete sich auch sein Talent allmählich zur sicheren Beherrschung des eleganten Tones aus und reinigte sich von der Beschäftigung mit den gröberen Parodien. An diesen Einaktern nährte sich aber gleichzeitig seine Sehnsucht nach der großen Opéra comique stets von neuem — bis Offenbach endlich das Thema fand, auf welches er all sein Wollen und Wünschen konzentrieren konnte und welches ihm ein sicheres Gelingen seiner Bemühungen zu verbürgen schien: „Hoffmanns Erzählungen."

Die faszinierende Persönlichkeit des preußischen Kammergerichtsrates, Märchen- und Spukgeschichten-Erzählers, Phantasten und Musikanten E. Th. A. Hoffmann erfreut sich in Frankreich besonderer Beliebtheit. Wie Hoffmann sich selbst an französischen Mustern Callots inspirierte, so fanden seine eigenen Schöpfungen jenseits des Rheines

ein außerordentlich verständnisvolles und begeisterungsfähiges Publikum. Der angeborene Hang des Franzosen für Übertreibungen, seine bewegliche Vorstellungskraft, sein kindliches Vergnügen an grausigen Unwahrscheinlichkeiten und lebhaft schillernden Farben machten ihn für die poetischen Erzeugnisse Hoffmanns besonders empfänglich. Naturgemäß mußte auch das Interesse an der Persönlichkeit des Verfassers einsetzen und sich steigern, je mehr und widerspruchsvollere Nachrichten über das eigentümliche, grotesk problematische Wesen des deutschen Dichters bekannt wurde. So kam es, daß die rätselvolle Erscheinung Hoffmanns in Frankreich einen legendären Nimbus erhielt. Man verschlang nicht nur seine Werke, die neben Goethes, Shakespeares und Byrons Dichtungen der jüngeren Künstlergeneration die weittragendsten Impulse gaben — man versuchte auch der Persönlichkeit selbst beizukommen, sie als eine Phantasiegestalt unter Phantasiegestalten zu betrachten und ihre kapriziösen, sprunghaft wechselnden Stimmungen zum Ausgangspunkt einer neuen dichterischen Betrachtung zu machen.

Barbier hatte einige der von Hoffmann erzählten Abenteuer zusammengefaßt und als Schauspiel bearbeitet. Dieses Stück regte Offenbach zu einer Oper an. Er fühlte sich dem Schöpfer der „Nachtstücke“ und der „Kreisleriana“ wahlverwandt. Die nervöse, von Rausch zu Rausch stürzende, jedem Blendwerk erliegende Persönlichkeit Hoffmanns, die

mysteriös grausige Erscheinung des geheimnisvollen Coppelius, die wechselreichen Physiognomien der drei Frauentypen: Olympia, Giulietta, Antonia — das waren poetische Vorwürfe, welche Offenbach stark anregen mußten. Dazu der Wechsel des Ortskolorites: der rauchig-düstere Berliner Weinkeller mit seinem Pfeifenqualm und Punschdampf, die Spielzeugatmosphäre des Mechanikers Spalanzani, die üppige, musikdurchtränkte Luft des farbenprächtigen Venedig, Antonias idyllische Kleinbürger-Umgebung, in deren Stille düstere Visionen auftauchen und geheimnisvolle Geisterkräfte ihr Spiel treiben: hier war Offenbach zufällig auf ein Thema geraten, welches wie kein anderes das tiefste und beste seiner eigenen Natur zu wecken vermochte, ihn auf unentdeckte Schätze seines Innern führte.

Man kann nicht sagen, daß der Textverfasser sämtliche im Original enthaltenen Möglichkeiten zu szenischer Wirkung erkannt und sich nutzbar gemacht habe. Die Barbierschen Bühnenbilder geben nur einen dürftigen Teil vom Werke und Geiste des Dichters, in ihrer Zusammenhanglosigkeit und rhapsodischen Form setzen sie die Kenntnis der Hoffmannschen Erzählungen voraus und muten mehr wie musikalische Kommentare der Dichtungen an. Die in den letzten Jahren wieder wachsende Popularität Hoffmanns gleicht diesen Übelstand einigermaßen aus, und die Veroperung seiner Erzählungen ist trotz ihrer Schwächen und Nachteile immer noch erfreulicher ausgefallen als die des Faust oder

Wilhelm Meister. Ausschlaggebend für das Gelingen des Werkes war der Umstand, daß in Hoffmann und Offenbach zwei gleichgestimmte Geister aufeinander trafen, beide von deutscher und französischer Kultur genährt, beide mit üppiger, mehr nach außen als nach innen gewandter Phantasie begabt, beide für das Groteske veranlagt, beide für die Eindrücke der sinnlichen Erscheinungswelt empfänglich. Neu war für Offenbach nur der Einschlag dämonischen Wesens, das Hinüberspielen in okkulte Gebiete. Diese lagen ihm noch fern. Gespensterromantik erschien ihm als etwas Neues. Hatte er bisher die Daseinsfreude an sich als bald harmlosen, bald bis zu orgiastischer Wildheit sich steigernden Genuß geschildert, so gewährten ihm die von Hoffmann aufgerollten Bilder Ausblicke in phantastische Untergründe der Begebenheiten. Wohl bedurfte es einer Erweiterung seines Gesichts- und Gefühlskreises, ehe er diese Seite des Hoffmannschen Wesens begreifen und als Künstler nachschaffend wiederzugeben vermochte. Doch Offenbach fühlte, daß dieses gefährliche Experiment ihm gut gelang, er merkte, wie er während der Arbeit wuchs, und wie die neuen Wege, welche seiner Phantasie hier gewiesen waren, ihn auch als Musiker zu gänzlich unerwarteten Resultaten führten.

Es liegt etwas Ergreifendes in dem Verhältnis Offenbachs zu seiner letzten Oper. Er ahnt, daß er nach dieser äußersten Kraftanstrengung zusammenbrechen wird, und seine Angst treibt ihn trotz der

Müdigkeit und Hinfälligkeit des Körpers immer wieder an die Arbeit, damit das Angefangene nicht unvollendet liegen bleiben soll. Ihm geht es wie der letzten Frauengestalt, welche er schuf — Antonia — er stirbt an seiner Kunst. Menschlich betrachtet mag sein Schicksal Teilnahme erwecken — als Musiker hatte er seine Mission erfüllt. Alle Keime, welche in ihm lagen, waren in seinem Abschiedswerk zu prachtvoller Blüte aufgegangen. Der Melodiker und Rhythmiker Offenbach hatte seine reichsten Schätze verschwenderisch ausgestreut — — von der ersten derb lustigen Szene bis zu der zart verhauchenden Liebesweise Antonias zieht sich ein üppiger Kranz reifer, bald innig empfundener, bald übermütig jubelnder Melodien. Alle die verborgenen Zwischenstufen der Romantik, das dämmernd Träumerische, das spukhaft Gespenstische, die flimmernden Übergänge aus der wirklichen in die phantastische Welt sind mit einer Feinheit und Sicherheit wiedergegeben, welche man dem Autor der „Helena“ und des „Orpheus“ nie zugetraut hätte. Doch mehr noch als der Ausdruckskünstler fesselt im Hoffmann der Gestalter Offenbach — der Komponist des dritten Aktes, der Schöpfer des dämonischen Mirakel. Hier klingt in der Tat etwas von der eigenen Todesstimmung mit an. Das Grausen vor dem gewalttätigen Vernichter, die Angst vor der Qual des Sterbens, die krampfhafte Sehnsucht nach dem Leben, nach den schönen und heiteren Freuden des Lichtes, nach den Genüssen des Ruhmes steigert

sich in den Mirakelszenen zu faszinierender Intensität des Ausdruckes und entzieht all den billigen und beliebten Einsprüchen gegen die innere Wahrheit der Offenbachschen Musik den Boden.

Welcher Gattung der Bühnenliteratur ist dieses Werk zuzuzählen? Dramatisch kann man es nicht nennen, denn es spiegelt keine Entwicklung, sondern gibt nur eine Anekdotenreihe, die noch beliebig hätte verlängert werden können. (Das Original war auch in der Tat um einen Akt umfangreicher. Derselbe wurde bei der Pariser Uraufführung gestrichen.) Wir stehen also vor der merkwürdigen Tatsache, daß der eminente Praktiker Offenbach, dessen Lustspiele und Parodien die denkbar vollkommenste bühnentechnische Organik aufweisen, die Geschlossenheit der Form, die Einheitlichkeit des Wurfes einbüßte, sobald er sich ernsthaft großen Aufgaben zuwandte. Er schuf einige lose aneinander gereihte, durch schwache Fäden künstlich mit einander verbundene lyrische Stimmungsbilder. Genauer gesagt: einen Zyklus von Einaktern, welche sich um eine durchgehende Figur gruppieren. Damit wären wir wieder bei dem Einakter-Offenbach angelangt — dem lyrischen Widerspiel des großen Parodisten. Zurückschauend auf sein ganzes Lebenswerk erkennen wir nun die beiden Pole, um welche sich sein Schaffen dreht: Hier der scharf glossierende Karikaturenzeichner, ein kulturhistorisches Original, blendend, witzig, geistreich, aktuell. Dort der bescheidene Musiker, eng begrenzt in seinen Ausdrucksmitteln,

aber unablässig nach Vertiefung seiner Kunst strebend, ehrgeizig die Anerkennung der Besten suchend, ohne seinen Wunsch erfüllt zu sehen, ein Meister romantischer Stimmungskunst, ein geschickter Anempfinder, und feinsinniger Schilderer des Idylls. Diese beiden Kontraste vereinten sich in Offenbach. Beide hat er zur höchsten Reife entfaltet. Erklärt es sich aus dem Wesen seiner Zeit, daß zunächst der witzige Spötter allgemeine Anerkennung errang, so ist es der Nachwelt vorbehalten geblieben, auch die lyrischen Erzeugnisse seines Schaffens nach Gebühr zu würdigen und sie als notwendige Ergänzung dem Gesamtbilde seiner künstlerischen Erscheinung anzufügen.

HORTENSE SCHNEIDER

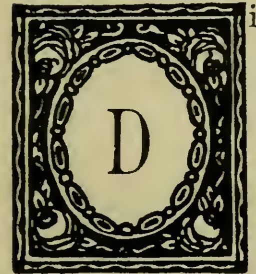
DIE BERÜHMTESTE FRANZÖSISCHE OFFENBACH-DARSTELLERIN, ALS „GROSSHERZOGIN“

AUS DEM MUSIKHISTORISCHEN MUSEUM DES HERRN FR. NICOLAS MANSKOPF IN FRANKFURT AM MAIN





OFFENBACH REDIVIVUS


ie merkwürdigen Schicksale von „Hoffmanns Erzählungen“ sind bekannt. Jahrelang schien die Partitur vergessen. Schlimme Erinnerungen knüpften sich an sie und hatten sie zum Gegenstande einer grausigen Theaterlegende erhoben. Man sagte, daß der böse Geist des dritten Aktes überall, wo das Werk aufgeführt wurde, Unheil stifte. Die Brandkatastrophe in Wien schien dieser Sage eine unheimliche Bestätigung zu geben. Erst in den letzten Dezennien hat man Offenbachs Werken wieder erhöhtes Interesse zugewandt und sowohl seine nachgelassene Oper wie auch die zugkräftigsten der großen Parodien wieder hervorgesucht. Eine Offenbach-Renaissance setzte ein und zeigt sich in ständigem Zunehmen begriffen. Zum Teil mag dieses Hervorsuchen älterer Werke der matten und nichtssagenden Tagesliteratur zuzuschreiben sein, welche zwar die Frechheit Offenbachs imitiert und steigert, von seiner Grazie und seiner sprudelnden Unterhaltungsgabe jedoch nichts geerbt hat. Zum

andern Teil mag es der gegenwärtig wieder mit besonderer Schärfe hervortretende Materialismus eines durchaus skeptisch gesinnten Zeitalters sein, welcher uns mit Vorliebe auf Offenbachsche Kunst zurückgreifen läßt. Wohin wir blicken, strahlt uns der Name Offenbach in frischem Glanze entgegen. Die Gestalten seiner Werke gewinnen neues Leben, und wie einst unsere Großeltern, so nimmt uns heute der Reiz seiner Musik, Fortunios zauberkräftiger Gesang gefangen.

Um so bedauerlicher erscheint die Tatsache, daß die Art und Weise, in der wir Offenbach für uns zu gewinnen suchen, zu manchem Tadel Anlaß gibt. Zweifellos — wir vergröbern Offenbach auf schmähliche Manier, wir verwässern und übertreiben seine Dialoge, wir entstellen seine Musik, wir machen aus musikalischen Kunstschöpfungen — denn das Musikalische ist und bleibt das Hauptelement bei Offenbach — possenhafte Clownereien mit ein paar verständnislos zurechtgestutzten Musikeinlagen. Das, was man einst Offenbach-Stil nannte, ist uns verloren gegangen. Billige Metropolkunst hat sich dafür breitgemacht und versucht nun, uns nach ihrer plump aufdringlichen Weise die geniale Spötterfigur glaubhaft und begreiflich zu machen. Ein gut Teil positiv künstlerischer Wirkung mußte dadurch verloren gehen. Vor allem war es die musikalische Reproduktion, welche schwer zu Schaden kam. Offenbachs Partituren verlangen technisch zu voller Reife entwickelte Solisten, einen klangvollen, singtüchtigen

Chor, ein gut diszipliniertes Orchester und einen fein empfindenden Dirigenten. Das Personal aber, über welches unsere heutigen Operettenbühnen gebieten, erfüllt keinen dieser Ansprüche. Orchester und Dirigent sind künstlerisch meist sehr unbedeutend und leisten nur nebensächliche Handlangerdienste, der Chor dient in erster Linie Ausstattungszwecken und bewährt sich bestenfalls als singende Statisterie ohne musikalische Sicherheit. Am traurigsten ist es um die Solisten bestellt, welche einzig auf Couplet-Vortrag für Variétézwecke hin ausgebildet sind und weder ergiebiges Stimmaterial, noch gesangliches Können besitzen. Überträgt man einem solchen Ensemble die Wiedergabe eines Offenbachschen Werkes, so muß sich das Resultat notwendig sehr unerfreulich gestalten. Roheiten und Unzulänglichkeiten in musikalischer Beziehung werden dem Hörer ein falsches Bild von dem Werke geben. In Wahrheit stellt Offenbach an seine Solisten die denkbar weitgehendsten Anforderungen. Fließender weicher Kantilenenvortrag, feines musikalisches Stilgefühl, Selbständigkeit in den großen Ensembles, virtuose Koloraturfertigkeit — alles muß der Offenbachsänger in vollkommenstem Maße besitzen, will er seiner Partie gerecht werden. Wie oft teilt Offenbach die Melodie dem Solisten allein zu, ohne ihm ein unterstützendes Instrument im Orchester beizugesellen. Wo bleibt da der heutige Coupletsänger, welcher gewohnt ist, seine Strophen in scharf prononciertem Sprechton zu deklamieren! Was sollen

unsere Possensoubretten, die meist nur über ein paar unerfreuliche Kreischtöne verfügen, mit den anspruchsvollen Offenbachschen Rollen anfangen! Wer schließlich erzieht unsere klanglosen Operettenchöre zur Wiedergabe einer langausgesponnenen Melodie, wie sie z. B. der Anfang des Schlafchors im „Orpheus“ bringt? Die Verwahrlosung der gegenwärtigen Operettenbühnen, welche sich aus dem Tiefstand der heutigen Produktion erklärt, macht eine annehmbare Wiedergabe Offenbachscher Werke von vornherein fast zur Unmöglichkeit.

Man hat diesem Übel abzuhelfen gemeint, indem man die Schöpfungen Offenbachs dem Opern-Repertoir einzureihen versuchte. Doch traten hier wieder andere Mißstände zutage. Es fehlte dem Opernpersonal die lebhafte Verve und der fortreißende Übermut für die Darstellung Offenbachscher Typen. Um dieses empfindliche Manko zu ersetzen, versuchte man durch forcierte Übertreibungen das Fehlen natürlichen Temperamentes nnd absichtsloser Komik auszugleichen. Man bemerkte nicht, daß dadurch Sinn und Charakter der Werke entstellt wurden. Ist es wohl zweckmäßig, Karikaturen zu karikieren? Erhöht man dadurch ihre Wirkung oder schwächt man sie ab? Sind nicht gerade die großen Parodien auf eine durchaus ernsthafte Wiedergabe berechnet? Nicht in diesem oder jenem Extempore, nicht in der Fratzenhaftigkeit der Masken, nicht in allerlei äußeren komischen Zutaten liegt der Witz der Offenbachiaden. Je reiner der Text

N.M.

MAD. JUDIC

BERÜHMTE FRANZÖSISCHE OFFENBACH-DARSTELLERIN

AUS DEM MUSIKHISTORISCHEN MUSEUM DES HERRN
FR. NICOLAS MANSKOPF IN FRANKFURT AM MAIN





von eigenmächtigen Erweiterungen gehalten wird, je selbstloser und sachlicher die Darsteller ihren Aufgaben gegenübertreten, je sorgsamer die Vorschriften des Originals befolgt werden, desto eindringlicher wirkt die Offenbachsche Operette. Es ist dringend erforderlich, daß alle inhaltlich ernsthaften Situationen durchaus ernsthaft wiedergegeben werden — so allein kann der burleske Zynismus der Parodien voll zur Geltung kommen. Bemühen sich dagegen die Darsteller, dem Zuschauer durch Mienenspiel und Gesten begreiflich zu machen, daß die Sache humoristisch gemeint sei, so wird dem unfreiwilligen Situationswitz die Spitze abgebrochen und die geistvolle Satire verwandelt sich in eine plumpe Posse.

Es bedarf kaum der Erwähnung, daß Modernisierungen Offenbachscher Textbücher aus ähnlichen Gründen meist verwerflich sind. Text und Musik stehen bei Offenbach in so engem, unmittelbarem Kontakt, daß eine Umänderung der Worte meist eine Verminderung der Wirkung bedingt. Daher sind die deutschen, teilweise mit bedauerlicher Ungeniertheit bearbeiteten Libretti den französischen Urtexten an Feinheit und Geschmeidigkeit erheblich unterlegen. Eine richtige Anschauung vom Wesen und Stil der Offenbachschen Werke kann eigentlich nur eine französische Wiedergabe verschaffen, welche ohne Neuerungsversuche, ohne überflüssige Kostüm- und Dekorationseffekte sich unbedingt an die Originalfassung hält. Je näher deutsche Auffassungen diesem

Vorbilde kommen, je vorsichtiger sie sich vor gefährlichen Abwegen auf das Gebiet der Ausstattungsposse hüten, desto lebendigere und nachhaltigere Wirkungen werden sie heut noch mit Offenbachschen Werken erzielen — vorausgesetzt, sie erfüllen die schwierigen musikalisch-technischen Anforderungen zur Genüge.

Ein noch weit dankbareres, bis jetzt allerdings nur gering ausgebeutetes Betätigungsfeld bieten die einaktigen komischen Opern, von denen die für Soli und Chor geschriebenen besondere Beachtung verdienen. Hat man sich erst einmal wieder auf sie besonnen, dann dürften die besten von ihnen einer ebenso anhaltenden und gründlichen Neubelebung entgegensehen, wie „Hoffmanns Erzählungen". Stilistische Rücksichten sind allerdings auch hierbei zu beachten — wenn man, wie es in Berlin geschehen ist, Offenbachsche Einakter mit Klavierbegleitung aufführt, so bedeutet dies eine Barbarei. Die feinsilbrigen, durchsichtigen Klänge des kleinen Offenbachschen Orchesters sind unentbehrlich für eine einheitliche Wirkung — ihre Fortlassung verletzt den Organismus des Stückes. Leider gibt es wenige Dirigenten, welche Offenbachsche Intentionen aus seinen Partituren zu erraten vermögen. Die leidige Gewohnheit, Offenbachsche Gesangswalzer nach Art der neueren Wiener Drehwalzer mit Anfangsfermaten auszustatten, mag als charakteristisches Zeichen allgemeiner Verständnislosigkeit erwähnt werden.

Das Geheimnis der Offenbachschen Kunst ist mit ihrem Schöpfer zu Grabe getragen worden. Und mit der Generation, welche unter seiner eigenen Leitung der Welt sein lustiges Evangelium verkündete, ist auch die Kunst der Offenbach-Darstellung von der Erde verschwunden. Wir sind plumper, materialistischer geworden, als es jene Zeit war, die ihren zügellosesten Übermut, ihre frechsten Satiren immer noch in künstlerische Formen zu kleiden vermochte. Aus dem öden Taumel rohsinnlicher Vergnügungen steigt es der heutigen Generation wie ein heimliches Verlangen nach einer feineren Art des Genießens auf und leise anschwellend tönt es durch die Gegenwart: Offenbach redivivus.



INHALT

LITERATUR

J. MARTINET: Jacques Offenbach, sa vie et son œuvre. (Paris, Dentu et Co.).

JACQUES OFFENBACH: Notes d'un musicien en voyage. (Paris, C. Levy.)

RUDOLF VON GOTTSCHALL: Paris unter dem Zweiten Kaiserreich. („Porträts und Studien“ 3. und 4. Band. Leipzig, F. A. Brockhaus.)

RICHARD MUTHER: Ein Jahrhundert französischer Malerei. (Berlin, S. Fischer.)

OSCAR BIE: Der Tanz. (Berlin, Emil Goldschmidt.)

Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten

Ausgewählt und zum Vortrag eingerichtet, nebst erläuterndem Text von

H. Leichtentritt



E.R.Weiss fec 1906.

Marquardt & Co
Berlin 1907

Ein Band in Quartformat mit dreißig Notenstücken und einer Einleitung des Herausgebers. — Buchschmuck von E. R. Weiß. In Original-Büttenkarton gebunden M. 5.—. Luxusausgabe auf Japanpapier (in 50 numerierten Exemplaren gedruckt) M. 30.—.

MARQUARDT & CO., VERLAGSANSTALT, G. M. B. H., BERLIN W 9

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg

